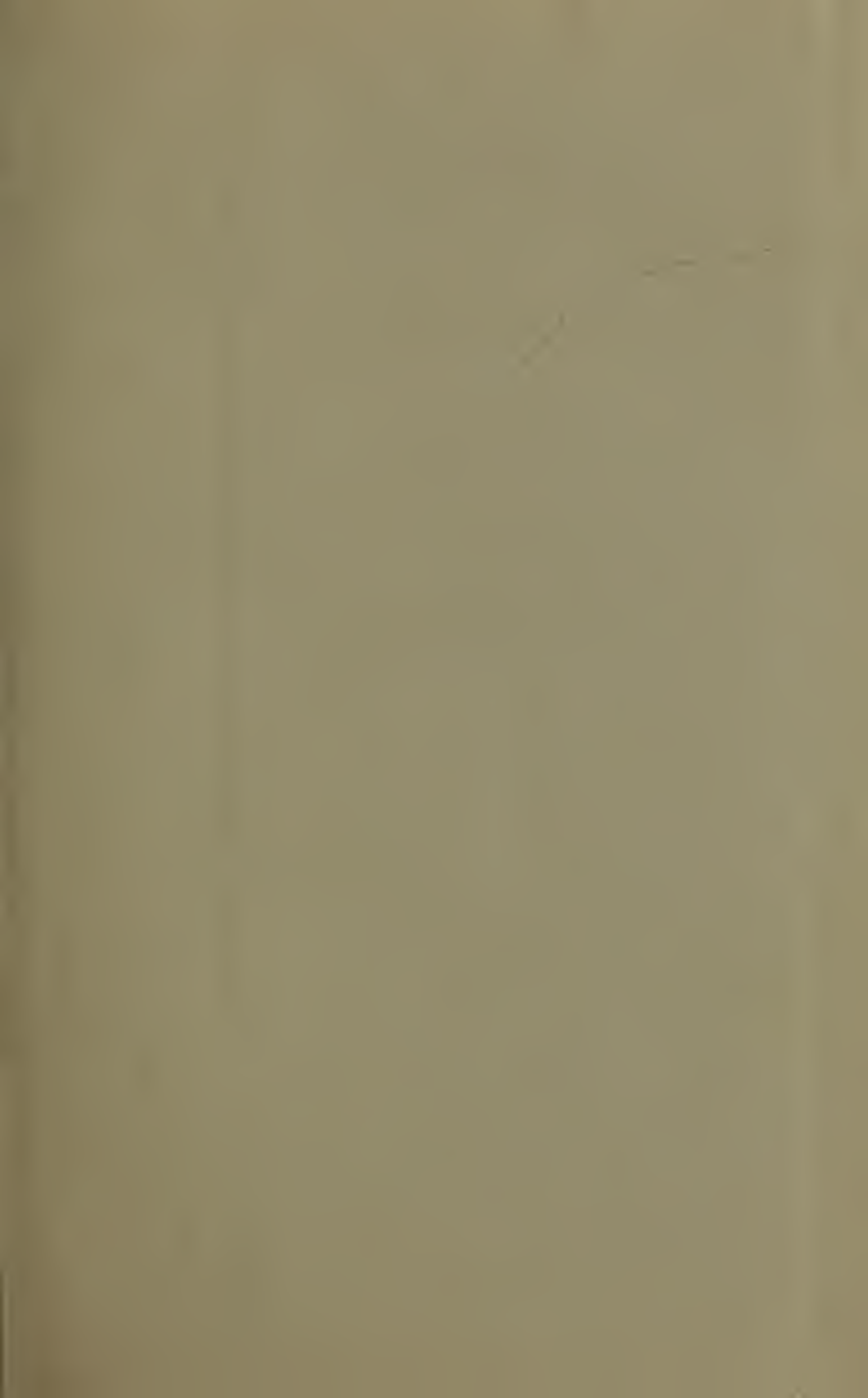




L'ESTHÉTIQUE

DE

RICHARD WAGNER

TOME DEUXIÈME

J. G. FRESON

ESSAIS DE PHILOSOPHIE DE L'ART

L'ESTHÉTIQUE

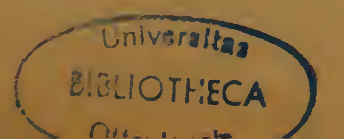
DE

RICHARD WAGNER

TOME DEUXIÈME



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1893





CHAPITRE XVII

R. Wagner, en achevant et publiant son *Ring des Nibelungen*, voulait fournir la démonstration par un exemple, pour le public et aussi pour lui-même, de la théorie définitive du drame musical telle qu'il l'avait développée dans *Oper und Drama*. Mais, comme nous l'avons montré, il n'écrivait pas en vue d'une exécution à la scène, qu'il ne croyait pas possible et qu'il n'espérait pas dans le temps présent.

La composition du *Ring* était déjà assez avancée et lui avait donné ses apaisements quant à l'application intégrale de ses idées à une œuvre

scénique, quand[1] il fut obsédé du désir de voir au théâtre un drame absolument conformé d'après elles. Il lui fallait, pour y arriver, tenir compte, plus que dans la Tétralogie, des nécessités pratiques, et écrire un poème de longueur normale, de mise en scène relativement facile et peu coûteuse et n'exigeant qu'un nombre restreint de chanteurs. Ainsi vit le jour ce chef-d'œuvre : *Tristan et Iseult*[2].

A dire vrai, il en avait élaboré la légende précédemment, de suite après la publication du premier canevas du *Ring*. Mais sa pensée s'était portée bientôt sur un drame bouddhique dont il avait tracé l'esquisse immédiatement[3] et qu'il avait intitulé *Les Vainqueurs*. En effet, le poète, imbu jusqu'alors des doctrines panthéistes de Hegel et de Schelling, lesquelles avaient en son esprit succédé elles-mêmes aux théories positivistes et à l'athéisme

[1] C'était au printemps 1857. A cette époque, R. Wagner avait terminé la composition de *Rheingold*, de la *Walküre* et d'une partie de *Siegfried* (jusqu'aux Murmures de la Forêt).

[2] *Tristan und Isolde*, *action* (*Handlung*) en trois actes.

[3] Cette esquisse a été retrouvée dans ses papiers avec la date du 16 mai 1856.

de Feuerbach, venait de s'initier à la philosophie de Schopenhauer[1], en qui il avait salué à son aurore un moraliste de premier ordre, et par les idées « bouddhistes » duquel il s'était laissé gagner. De tout temps, d'ailleurs, son esprit fut hanté de rêveries philosophiques : c'était même, à proprement parler, un *philosophe,* c'est-à-dire un homme voué à la recherche de l'éternelle vérité, tout autant qu'un poète et un artiste. Quant au manque de sincérité, de conviction intime, que certains lui ont reproché en ces matières, qu'en faut-il penser ? L'on a vu un fait étrange, ou même une contradiction, dans ce qu'il trouva, somme toute, dans la plus décevante, prétendument[2], des théories philosophiques, — celle qui le plus, à coup sûr, semble de nature à détourner de toute manifestation extérieure, de toute production artistique, — la matière qui lui rendait le courage et l'espérance au sein des angoisses de l'exil[3] ! A

[1] Les *Parerga und Paralipomena* du célèbre philosophe allemand datent de 1851. Son principal ouvrage, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, date de 1844.

[2] Adverbe autorisé (mais mal défini, en vérité) par Littré.

[3] Tout cela, — a-t-on écrit parfois avec sérieux, — n'a rien d'étonnant, si l'on songe que Schopenhauer lui-même, tout en prêchant l'extinction de la race humaine, procréait de nombreux enfants! — Nous aimerions que

la vérité, en cette circonstance, on vit sur le *philosophe* l'emporter l'*artiste,* qui, toujours poussé par son désir souverain[1], voulut exprimer sous une forme merveilleuse la doctrine qui avait séduit son esprit.

Quoi qu'il en soit, un drame bouddhique se prêtait particulièrement à l'expression de la philosophie de Schopenhauer, laquelle est en quelque sorte la laïcisation du bouddhisme et des dogmes religieux des Hindous. R. Wagner, toutefois, abandonna momentanément ses *Vainqueurs*. Mais le sujet ne

l'on nous montrât où l'illustre philosophe a prêché l'extinction de la race. Mais, voilà! Il faudrait peut-être, pour cela, l'étudier ailleurs que dans les journaux satiriques qui s'en amusent! — Sa *négation du vouloir-vivre* est un idéal vers lequel tend, sans jamais y atteindre complètement, la morale du *pessimisme*. — Les *optimistes* affectent de confondre l'anéantissement de la volonté avec son inaction; l'anéantissement de la volonté, tel que l'entend Schopenhauer, ne peut être acquis au contraire que par l'exercice de cette volonté; et il développe en l'homme ce qu'il possède de ressorts et d'énergie pour l'action.

[1] D'après Hegel, le véritable artiste a un penchant naturel, un besoin immédiat de donner une *forme* à tout ce qu'il éprouve, à tout ce que son imagination lui représente. De là dérive pour lui le don d'exprimer, l'habileté *technique* nécessaire à la réalisation de ses conceptions.

cessa de hanter son imagination, et, tout à la fin de sa vie, il n'y avait pas renoncé; il projetait encore d'aller s'installer aux pays du soleil, loin des âpres climats, et, au reflet de ce milieu brillant, de décrire la nature exubérante de la Perse et de l'Inde. S'il n'accomplit pas ce rêve, du moins les intenses méditations des Bouddhas, l'affranchissement, par l'absorption en ces méditations, des liens de la chair et du sang, l'effacement de l'univers visible, du *sansarâ,* les splendeurs sans pareilles du Ramayana, le Nirvanâ avec son grand détachement, le dégoût de la vie inutile, l'horreur du jour aveuglant, l'aspiration à la nuit calme, à la mort bienfaisante, à l'anéantissement.... laissèrent en lui et en son œuvre, comme nous le verrons, des traces glorieuses et ineffaçables.

Pour le moment, R. Wagner, se replongeant dans les brumes septentrionales et les régions sombres de l'imagination, passa du drame bouddhique au drame du renoncement chrétien. C'est alors, en effet, qu'il ébaucha le poème si ardu de *Parsifal*[1] : il y fut amené par une évolution d'idées que nous expliquerons plus loin.

[1] A Zurich, au printemps 1857.

Mais il s'arrêta après une simple ébauche. Car bientôt sa volonté fut attirée d'une manière irrésistible par l'idée de réaliser au théâtre une œuvre entièrement conforme aux principes qu'il avait énoncés dans ses écrits théoriques. C'est ainsi qu'il reprit finalement le poème d'amour précédemment esquissé, *Tristan et Iseult*[1], et s'y mit avec une telle

[1] La première esquisse date de 1854 à 1855, peu après la publication du premier canevas du *Ring*. Il en écrivit le poème à Zurich dans l'été 1857 et la musique de 1857 à 1859, successivement à Zurich, à Venise et à Lucerne. Aussitôt la dernière note jetée sur le papier, il essaya dès 1859 de faire représenter l'œuvre à Carlsruhe : déjà, bien que banni d'Allemagne, il avait été autorisé par le grand-duc de Bade à venir la diriger en personne dans cette ville, et goûter ainsi les émotions vivantes de son art. Mais l'on y dut reculer devant les difficultés que l'œuvre présentait. Il en fut de même à Strasbourg. Alors R. Wagner pensa un instant à la monter à Paris, au théâtre des Italiens, avec le concours des meilleurs chanteurs allemands : à cette exécution-modèle, tant souhaitée, de sa nouvelle œuvre, il eût convié les chefs d'orchestre et régisseurs des théâtres allemands. Il dut malheureusement abandonner ce projet. Il échoua encore à Vienne, où après 57 répétitions l'on renonça à poursuivre les études (1861 à 1864). Partout la pièce fut réputée injouable. Enfin, en 1864, eut lieu l'avènement de Louis II de Bavière, lequel fit exécuter le *Tristan* dès l'année suivante au théâtre royal de Munich. La première eut donc lieu le 10 juin 1865, sous

fièvre qu'il acheva en deux ans cette œuvre étonnante.

la direction de Hans de Bülow; il y eut quatre représentations-modèles devant un public d'artistes, représentations dont les rares témoins privilégiés ont gardé un souvenir ineffaçable. L'on avait engagé spécialement pour les deux rôles principaux M. et Mme Schnorr de Carolsfeld (du théâtre de Dresde), outre le baryton Anton Mitterwurzer (l'ancien « Hollandais volant », également de Dresde) pour le rôle de Kurwenal : jamais, d'après R. Wagner lui-même, on ne vit une telle identification des acteurs avec leurs personnages, un tel degré d'oubli du monde réel; un abandon si complet en scène paraissait tout au plus acceptable en Allemagne et seulement entre époux. Malheureusement, Louis Schnorr fut enlevé par une fièvre maligne après les premières représentations, et *Tristan* rentra dans l'ombre jusqu'au moment (1869) où M. et Mme Heinrich Vogl le chantèrent à Munich, puis le popularisèrent en Allemagne. Le ténor Vogl le chantait encore avec autorité en 1886 et en 1889 à Bayreuth — et même en 1892 ! —, à côté de l'admirable Mme Rosa Sucher (de Berlin), l'Isolde-née. Il a été remplacé en 1891 par le ténor Alvary (*alias* Max Achenbach, fils du célèbre paysagiste). Le rôle de Brangæne (nous respectons ici l'orthographe de R. Wagner) a été tenu à Bayreuth par Mme Gisela Staudigl (de Berlin); celui de Kurwenal par Anton Fuchs (de Munich), Franz Betz (de Berlin), le Wotan de 1876, ou Fritz Plank (de Carlsruhe); celui du roi Marke par Eugen Gura (de Munich), le Gunther de 1876, Franz Betz, Georg Dœring (de Mayence), ou Henri Wiegand (de Hambourg). C'est le *Kapellmeister* Felix Mottl (de Carlsruhe) qui dirige le *Tristan* à Bayreuth.

* * *

La légende de Tristan, qui est issue du pays de Galles et qui a peut-être un fond historique, reste l'un des produits les plus caractéristiques de l'ardent génie celtique. Chantée pendant des siècles par les bardes, les ménestrels, les trouvères, elle fut transcrite dès le XII[e] siècle en prose normande par l'Anglais Lucas de Gast, et elle eut de nombreuses versions françaises, dont la plus célèbre est celle de Thomas d'Erceldoun. L'Allemand Eilhart von Oberg (1189—1207) en fit un poème allemand en imitation des contes bretons. Mais toutes ces transcriptions furent éclipsées par l'épopée chevaleresque qu'en fit Gottfried de Strasbourg au XIII[e] siècle (vers 1210).

C'est dans ce récit de chevalerie presque banal que R. Wagner puisa le canevas de son œuvre. A sa conception du drame il fit présider l'*unité d'idée*, qu'il sut réaliser au plus haut degré ; en effet, la seule *idée* de l'amour de Tristan et Iseult emplit les trois actes. Le sentiment domine et

inspire toutes leurs paroles; mais c'est l'essence même de leur amour, non ses conséquences épisodiques, que le poète a voulu exprimer. Tout l'intérêt est concentré sur les héros, et ceux-ci agissent spontanément, l'action se déroulant logiquement, d'après ses motifs ésotériques, sans intervention du hasard et sans *intrigue* au sens habituel, consacré par l'usage, surtout sans souci des dogmes hiératiques de la « scène à faire » et de l' « optique théâtrale ».

L'auteur eut naturellement à refondre la vieille légende pour l'approprier aux exigences scéniques. Mais il l'agrandit prodigieusement et la couronna d'une grande idée philosophique, laquelle régénérait le fond du drame lui-même. Ici encore, comme dans le *Ring*, il remplit donc le vœu exprimé par Beaumarchais; et l'écrivain français se trouva être un prophète annonciateur du drame.

Cet aride fond d'idées abstraites dont il a nourri son œuvre, R. Wagner sut l'entourer d'une ineffable poésie. Aucun de ses poèmes ne renferme autant de pages exquises et d'un sentiment aussi attachant; mais il faut, assurément, le lire dans sa forme originale, avec ses vers harmonieux, car grande est la puissance des mots, et la traduction

française [1] n'en peut donner qu'une idée faiblement approximative.

* * *

L' « *occultisme* » s'est empreint au dedans de l'œuvre et transfigure l'éternelle tragédie d'amour : aux yeux des « voyants », tous les objets, les événements extérieurs mis en scène revêtent une signification symbolique et deviennent emblèmes sensibles d'événements secrets. Ainsi envisagé, le philtre d'amour, liqueur de feu qui dévore le cœur et l'être tout entier [2], versé par Brangæne au lieu du philtre d'« expiation et de réconciliation »

[1] M. Victor Wilder a le réel mérite d'avoir traduit les drames de R. Wagner en *vers français* s'adaptant plus ou moins à la partie vocale des partitions. Dans les fragments du poème, que nous donnons en prose, nous avons parfois emprunté à cette traduction, véritable travail de bénédictin consciencieux.

[2] Acte Ier, scène V. — C'est ce breuvage magique qui a sans doute fait commettre à M. Oscar Comettant, dans le *Siècle*, l'expression « amours pharmaceutiques » appliquée aux amours, plutôt métaphysiques que physiques, de Tristan et Iseult. Le sens de l'antique emblème aura échappé à l'excellent critique !

qui doit mettre fin à l'existence, marque une évolution mystérieuse dans l'âme des deux amants. Précédemment, liés par la sympathie dans la souffrance, ils étaient encore séparés par les lois du monde extérieur; mais, résolus à fuir loin de ce monde, ils viennent de boire ensemble le philtre de mort: moment d'attente solennelle qui leur communique la clairvoyance suprême, chasse toute illusion, abolit à leurs yeux toute convention humaine[1] et va les amener à s'avouer à eux-mêmes leur amour. Jusque-là contenu, cet amour, une fois déchaîné, sera plus fort que tous les liens: désormais, par le véritable pouvoir du philtre, ils s'affranchiront des apparences obsédantes, des réalités décevantes de la vie positive, et se réfugieront dans l'imaginaire et libre empire de l'amour. C'est ainsi que de poétiques symboles empruntés à la magie ou au merveilleux sont utilisés par R. Wagner pour traduire dans le drame les grands mystères psychologiques, pour les faire

[1] Les «vétilles de morale conventionnelle», dit M. Houston Stewart Chamberlain, un érudit musicographe américain (fixé actuellement à Vienne) qui, dans la *Revue wagnérienne* notamment, a produit des études très consciencieuses sur le *Tristan*.

passer du rêve à la pleine conscience, pour « rendre visible l'événement intérieur »....

Jamais la femme n'a été mieux comprise, jamais elle n'a été exprimée avec une telle vérité d'accent que dans ce premier acte de *Tristan et Iseult.* Dès le début de la scène de la tente, sur le navire qui la mène en Cornouailles, Iseult s'apostrophe elle-même avec une fureur sauvage, mettant à découvert une âme à la fois libre et fière, révoltée et navrée :

Entartet Geschlecht,
Unwerth der Ahnen!
Wohin, Mutter,
Vergabst du die Macht
Ueber Meer und Sturm zu gebieten?
. . . .
. . . .

Plus loin, le regard fixement attaché sur Tristan debout près du gouvernail et perdu dans sa longue rêverie, elle murmure à mi-voix des paroles pleines de contradictions :

Mir erkoren, —
Mir verloren, —

Hehr und heil,
Kühn und feig — ;
Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz! —
. . . .
. . . .

Si elle lance de telles imprécations, en revanche, elle veut que sa suivante Brangæne l'entretienne du preux héros, et elle écoute pensive vanter sa valeur en des termes d'un enthousiasme lyrique :

Dem Wunder aller Reiche,
Dem hochgepries'nen Mann,
Dem Helden ohne Gleiche,
Des Ruhmes Hort und Bann! —

Dans la scène suivante, c'est elle-même, femme outragée, qui s'accusera d'impuissance :

O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Muth,
Verzagtes Schweigen!
. . . .

Et, exaspérée de cette impuissance, au comble de la rage, elle prononcera le terrible anathème :

Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache, Tod!
Tod uns Beiden!

La violence de son langage ne diminue pas après l'entrée de Tristan, dans cette scène où, impérieuse, elle lui présente le breuvage d'oubli qui doit guérir leurs âmes à tous les deux. Pâle et sombre (*bleich und düster*), le héros salue des plus fières paroles la coupe fatale qu'il va porter à ses lèvres :

Tristan's Ehre —
Höchste Treu':
Tristan's Elend —
Kühnster Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
Ew'ger Trauer
Einz'ger Trost,
Vergessen's güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank.

Mais, comme nous l'avons dit, le philtre, au lieu de guérir leurs âmes, y déchaîne une passion que rien ne pourra désormais assouvir ni contenir; s'ils ne sont pas délivrés de tout lien terrestre, du moins ils ne vivent plus que par leur amour, affranchis des illusions du monde; une révélation s'est faite pour eux, et leurs paroles, en traduisant l'égarement où elle les jette, contrastent avec leurs discours antérieurs :

TRISTAN. Was träumte mir
Von Tristan's Ehre?

ISOLDE. Was träumte mir
Von Isolde's Schmach?

TRISTAN. Du mir verloren?

ISOLDE. Du mir verstossen?

TRISTAN. Trügenden Zauber's
Tückische List!

ISOLDE. Thörigen Zürnen's
Eitles Dräu'n!

TRISTAN. Isolde!

ISOLDE. Tristan!
Trautester Mann!

TRISTAN. Süsseste Maid!

. . . .

. . . .

Il semble qu'ils se soient, après leur agonie, réveillés dans un autre monde, un monde tout à eux et ignoré des humains, où la vérité seule est loi, où l'amour est libre et triomphant! Ils semblent sortir d'un songe où ils se trouvaient désunis! La face du monde est changée à leurs yeux, et cette métamorphose psychologique a pour talisman dans le drame le mystérieux philtre, emprunté à la magie, qui agit sur les âmes d'une manière irrévocable. Philtre de mort, philtre d'amour sont confondus à dessein par R. Wagner et intimement liés l'un à l'autre: en buvant à la coupe de Brangæne, Tristan et Iseult se sont voués à la fois à la Mort et à l'Amour, deux divinités dont la parenté, déjà affirmée par les anciens Grecs, a été consacrée par les vers célèbres du poète moderne Leopardi (1836):

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte.

. . . .

Ainsi éclate déjà dans ses effets visibles le sens caché du terrible emblème. Il se confirmera encore dans les paroles d'Iseult au deuxième acte :

« La déesse d'amour (*Frau Minne*) elle-même » — dit-elle [1] pour calmer sa suivante qui se reproche son erreur fatale — « vint me verser le céleste breuvage ; ne connais-tu son pouvoir merveilleux ? Reine des fières résolutions, qui crée le monde à tout instant, vie et trépas sont tous deux dans ses mains ; — elle tisse nos jours de joies et de tristesses ; — elle change en amour la colère et la haine. — J'aspirais à la mort de toute mon âme : la déesse a déçu mon farouche désir ! — Elle m'a prise, je lui appartiens... Qu'importe vers quelle fin elle me pousse et quelle destinée elle veut pour moi !... Je suis toute à elle... »

Des kühnsten Muthes
Königin,
Des Welten — Werdens
Walterin,
Leben und Tod
Sind ihr unterthan,

[1] Acte II, scène Ire.

Die sie webt aus Lust und Leid,
In Liebe wandelnd den Neid.
. . . .
Wie sie es wendet,
Wie sie es endet,
Was sie mir kühret
Wohin mich führet,
Ihr ward ich zu eigen.
. . . .

La torche qu'Iseult arrache subitement à Brangæne, à la fin de cette scène, et éteint du pied sur le sol, marque d'une manière saisissante la fin du mensonge et dévoile la véritable signification du drame. En cette dernière trace de la lumière hypocrite, en cet étincellement suprême du jour abhorré qui sépare les amants, luit aussi un sinistre présage de mort : « O flamme, fusses-tu le flambeau de ma vie, — je t'étouffe avec joie ! »

Die Leuchte —
Wär's meines Lebens Licht, —
Lachend
Sie zu löschen zag' ich nicht.

* * *

C'est dans la scène entre Tristan et Iseult[1] que R. Wagner a surtout développé les hautes idées philosophiques enseignées depuis vingt-trois siècles par les sages bouddhistes et admises en substance aujourd'hui par les grands penseurs européens. D'après ces doctrines, le monde ne serait qu'un écoulement d'apparences, un flux d'apparitions éphémères; le *moi*, auquel l'homme attache une capitale importance, ne serait qu'une illusion: si nous parvenons à nous pénétrer de cette vérité, nous n'aspirons plus à continuer ce moi, à persister dans notre être, et par là nous affranchissons entièrement nos sens et notre âme, nous cessons de souffrir, de désirer... Nous atteignons au Nirvanâ bouddhique, anéantissement de la personnalité et terme de la souffrance!

Tristan et Iseult, par la révélation du philtre, ont

[1] Acte II, scène II. — Cette scène est dénommée à tort *duo d'amour*.

reconnu le néant des illusions dont ils étaient les jouets. Dans leurs discours ils associent à présent et confondent, — trait de génie du poète, — les ténèbres, la mort, le renoncement à soi-même, le monde merveilleux et caché auquel ils viennent d'être initiés et qu'ils appellent « le royaume de la Nuit », et, parallèlement, la lumière du jour, la vie réelle, le monde extérieur auquel ils appartenaient naguère. Ils maudissent le jour qui les sépare et chantent un hymne d'invocation à la nuit qui les rapproche[1] : ils s'égarent dans le Nirvanâ de l'amour et fondent leurs deux âmes en une âme commune qui leur semble l'âme universelle du monde.

« Ainsi que tu éteignis la torche » — s'écrie Tristan —, « que ne puis-je, à mon tour, étouffer l'éclat du jour implacable, et venger les souffrances de l'Amour ! »

Dem Tag! dem Tag!
Dem tückischen Tage,

[1] Le philosophe matérialiste Feuerbach (1830) avait aussi chanté cet « hymne à la nuit ». On sait que R. Wagner avait été séduit par ses théories et lui dédia *l'Œuvre d'art de l'avenir*.

Dem härtesten Feinde
Hass und Klage!
Wie du das Licht,
O könnt' ich die Leuchte,
Der Liebe Leiden zu rächen,
Dem frechen Tage verlöschen!

. . . .

Le jour leur paraît la source de tous maux: en éclairant les formes extérieures, il masque sous la vaine apparence le sentiment intime et vrai. Lui disparu, plus de simulacre trompeur, plus d'hypocrites semblants. N'est-ce pas lui qui força Tristan à taire la voix du cœur et à jeter Iseult dans les bras du roi Marke? N'est-ce pas son éclat orgueilleux qui rayonnait aux yeux du héros, lorsqu'au nom du vieux monarque il vint solliciter la main de la princesse d'Irlande?

Car, hélas! Tristan n'osa dévoiler son secret à Iseult, maîtresse d'un empire. Un faux mirage abusait son regard: il ne vit plus que l'éclat mensonger d'un brillant diadème, les vains honneurs rendus à une reine!... Aux feux du jour resplendissait majestueuse celle dont l'image avait rempli ses yeux et son âme: il s'en vit séparé par un abîme; il courba le front devant sa gloire! — Abusée à

son tour par la perfide clarté, Iseult maudit le traître qui reniait son amour... Ce jour exécré, ce monde odieux, elle jura de les fuir dans l'ombre de la mort. Là son cœur pressentait la céleste promesse d'une ivresse d'amour qui ne s'épuiserait pas...

Mais toute souffrance va s'évanouir, et déjà Tristan bénit le philtre qui l'a fait toucher au sombre empire : « Du seuil de la mort, où mon pied s'était posé, j'ai entrevu la beauté merveilleuse de ce monde inconnu : un voile trompeur avait jusque-là dérobé à mes yeux ces splendeurs sans égales qui enfin, grâce à toi, ô philtre, sortent des vapeurs du rêve ! »

O Heil dem Tranke !
Heil seinem Saft !
Heil seines Zaubers
Hehrer Kraft !
Durch des Todes Thor,
Wo er mir floss,
Weit und offen
Er mir erschloss,
Darin sonst ich nur träumend gewacht
Das Wonnereich der Nacht.

. . . .

Pour un moment, cependant, Iseult fait retour à la réalité; elle rappelle à Tristan le triomphe visible, palpable, du jour : épouse, ne doit-elle pas s'incliner devant le roi Marke? Mais leur amour est plus fort que les apparences externes; il est fatal, irrésistible; et, s'il est criminel dans le sens de la morale acceptée, du moins sa grandeur et sa fidélité l'ennoblissent. « Ah! laissons cet infâme mensonge » — dit Tristan — « et cette loi décevante que les hommes ont voulu nous imposer. Désormais rien ne peut plus nous désunir!..... Le jour n'aveugle plus nos yeux de sa vaine splendeur; sa flamme orgueilleuse, son éclat menteur n'ont plus de puissance sur nous! — J'ai plongé mon regard dans la nuit de la mort et j'en ai pénétré le mystère ineffable! Honneur et gloire, puissance et fortune :

Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn

sont chimères, mirages éphémères qu'un souffle emporte! — Une seule espérance, un seul désir survit : se plonger dans la nuit sainte (*das Sehnen hin zur heil'gen Nacht*), s'abîmer dans cette ombre céleste où sourit l'amour! »

Tristan a entraîné doucement Iseult vers le banc de gazon; à genoux devant elle, la tête appuyée sur le bras nu de l'aimée, il se perd dans son extase :

« Nuit sereine de l'amour » — murmurent leurs voix qui à présent se succèdent continuellement l'une à l'autre et se fondent harmonieusement[1], — « donne-nous l'oubli de l'existence; arrache-nous au monde, recueille-nous tous deux dans ton sein... Nuit auguste, étouffe à jamais la dernière lueur du jour!... Confonds nos cœurs et nos êtres dans les profondeurs sacrées du gouffre obscur... Que jamais ton cours ne cesse; fais pâlir le monde et les apparences que le jour procrée et éclaire!...

O sink' hernieder,
Nacht der Liebe,
Gieb Vergessen,
Dass ich lebe.
. . . .
. . . .
Bricht mein Blick sich
Wonn' — erblindet,

[1] Ici apparaît, sur des harmonies vagues (*Nachtharmonien*) et de très doux appels de cor dans le calme de la nuit d'été, la délicieuse mélodie popularisée par la version que R. Wagner en a donnée dans ses *Träume* (Rêves, — esquisse pour *Tristan et Iseult*).

Erbleicht die Welt
Mit ihrem Blenden :
Die mir der Tag
Trügend erhellt,
Zu täuschendem Wahn
Entgegengestellt
Selbst — dann
Bin ich die Welt,
Liebe — heiligstes Leben,
Wonne — hehrstes Weben,
Nie — Wieder — Erwachens
wahnlos
Hold bewusster Wunsch[1].

Comme on voit, R. Wagner place dans la bouche de ses héros la phrase audacieuse : « C'est moi-même qui suis l'univers. » Schopenhauer avait dit : Le monde est ma représentation (*Vorstellung*). Sous l'influence de ces idées, R. Wagner lui-même s'était — écrivait-il — plongé dans les profondeurs de l'âme humaine et, de ce centre intérieur du monde, il avait vu s'évanouir toute forme extérieure.

[1] Remarquez cet étonnant membre de phrase et ces assemblages des mots les plus différents, qui donnent au sens une richesse prodigieuse. Cette extrême condensation des idées est caractéristique du poème de *Tristan*.

Les amants sont perdus dans leur contemplation; leurs voix se sont assoupies dans l'extase; successivement chacun d'eux tressaille aux avertissements de la fidèle Brangæne, qui, invisible, veille au sommet de la tour; ce chant grave, mystérieux, qui s'élève dans la nuit, semble un rappel à la vie réelle: il attire l'attention d'Iseult d'abord, puis, bientôt après, celle de Tristan lui-même:

ISOLDE.	Lausch', Geliebter!
TRISTAN.	Lass' mich sterben!
ISOLDE.	Neid'sche Wache!
TRISTAN.	Nie erwachen!
ISOLDE.	Doch der Tag Muss Tristan wecken?
TRISTAN.	Lass den Tag Dem Tode weichen!

Plus loin, le poète intervertira le dialogue, plaçant les paroles d'Iseult dans la bouche de Tristan, et réciproquement [1].

[1] A ce moment, la symphonie se haussera d'un demi-ton. La première fois, la phrase touchante qui accompagne l'extase silencieuse des amants débute en *sol bémol*, la deuxième fois, en *sol naturel* (*Melodie der Liebesruhe* ou *Schlummermotiv*).

L'aspiration de leurs âmes à se fondre domine ici toute aspiration des sens. Cet amour est une souffrance qu'aucune satisfaction terrestre ne pourra plus calmer. Ils rejetteront désormais tout ce qui dans la vie fait obstacle à leur ardent désir d'union; même la séparation de leurs existences par la loi d'individualité leur devient intolérable. Ils veulent s'élancer par delà la vie et se confondre dans le sein du néant [1]. C'est en rentrant dans l'unité primordiale des êtres qu'ils trouveront leur délivrance; là ils seront inséparés, là l'éternel désir sera à jamais assouvi!

De nouveau, avec une recrudescence d'exaltation, ils invoquent ensemble la nuit de l'oubli dont les saintes ténèbres les affranchissent de l'univers, éteignant tout ce qu'ils ont pensé, cru voir, mirages des yeux et du cœur, fantômes illusoires... Le monde pâlit et s'évanouit, spectre décevant que le jour plaçait devant eux. Une unique vérité subsiste dans la paix de leur nuit: l'amour, le seul amour qui règne en eux et qui ne peut mourir; l'amour dont l'essence est éternelle; l'amour origine et fin de toute chose.

[1] Cf. Houston Stewart Chamberlain sur le *Tod durch Liebesnoth*.

ISOLDE. So stürben wir[1],
Um ungetrennt, —
TRISTAN. Ewig einig, —
ISOLDE. Ohne End, —
TRISTAN. Ohn' Erwachen, —
ISOLDE. Ohne Bangen, —
TRISTAN. Namenlos
In Lieb' umfangen —
ISOLDE. Ganz uns selbst gegeben,
Der Liebe nur zu leben.
. . . .

« Mourons tous deux pour être unis dans l'espace sans limite, dans un monde qui n'abrite ni souci ni souffrance !... O nuit immense, nuit de l'amour, gouffre éternel où sans effroi je me plonge et m'abîme, sur nous descends, sur nous referme-toi et répands l'oubli ! Accepte-nous dans ton sein, affranchis-nous de l'univers ! Dernier flambeau, tu t'es éteint, et nos pensées, nos songes, nos espérances, tout s'accomplit dans un pressentiment de la nuit auguste et rédemptrice !... Dans le silence

[1] Remarquez dans ces vers les alternances de vers rimés et de vers non rimés. La rime régulière est rare dans le *Tristan*. Souvent — comme ici — les terminaisons sont simplement consonantes (rimes imparfaites ou *assonances*).

du rêve que le jour ne vient troubler, vivre ensemble, sans angoisses, sans alarmes! Chaste ivresse, sainte flamme! Suprême harmonie! Un seul cœur, une seule âme, un seul désir, une seule essence!... A jamais Tristan être Iseult, Iseult être Tristan... Dans l'infini de l'espace, dans l'infini du temps, être unis!»

BEIDE. O süsse Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne,
Liebesnacht!
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
Ohne Wähnen
Sanftes Sehnen,
Ohne Bangen
Süss Verlangen;
Ohne Wehen
Hehr Vergehen,
Ohne Schmachten
Hold Umnachten;
Ohne Scheiden,
Ohne Meiden,

Traut allein,
Ewig heim,
In ungemess'nen Räumen
Uebersel'ges Träumen.
Du Isolde
Tristan ich,
Nicht mehr Tristan,
Nicht Isolde;
Ohne Nennen,
Ohne Trennen,
Neu Erkennen,
Neu Entbrennen:
Endlos ewig
Ein — bewusst:
Heiss erglühter Brust
Höchste Liebeslust!

*
* *

L'aube qui commence à poindre semble le symbole naturel qui marque la fin du rêve et de son règne enchanteur; le Jour chassant la Nuit paraît la dure réalité triomphant de la douce vision. Mais désormais les âmes de Tristan et d'Iseult ont quitté

les régions terrestres et planent dans d'autres mondes. Le roi Marke et ses gens, quittant soudain la chasse nocturne, ont pénétré dans le parc; ils semblent à Tristan des ombres ou des fantômes: « Spectres du Jour, loin d'ici, — disparaissez ! » s'écrie-t-il.

Tagsgespenster!
Morgenträume —
Täuschend und wüst —
Entschwebt, entweicht!

C'est à ce seul endroit du poème que se développe la magnanime figure du vieux roi, figure propre à ces temps de noble chevalerie et rappelant le Wolfram du *Tannhæuser*, chantre du haut et pur amour (*die hohe, reine Liebe*) « qui brille au ciel comme une étoile ». Époux d'Iseult, il n'ose l'effleurer d'un désir, il l'aime d'une chaste tendresse; en cette âme formée toute de renoncement héroïque, en ce cœur d'une grande élévation morale, l'ingratitude, la trahison, la félonie de Tristan, le plus fidèle des fidèles (*der Treu'ste aller Treuen*), provoquent des sentiments, non de colère et de vengeance, mais de doute et de tristesse. C'est que son

affliction prend source dans les causes plus que dans les effets : « Que deviens-tu, fidélité ; où donc êtes-vous honneur, loyauté, vertu, si Tristan vous a perdus, si Tristan m'a trahi ? — Pourquoi m'ouvrir cet enfer ? Qui pénétrera ce mystère horrible, insondable ? »

Tristan se tourne vers Iseult et lui offre de renoncer au monde extérieur et de le suivre en exil « au pays où le soleil ne luit pas, au sombre rivage qu'il quitta en naissant » [1] :

Wohin nun Tristan scheidet,
Willst du, Isold', ihm folgen ?
Dem Land, das Tristan meint,
Der Sonne Licht nicht scheint :

[1] Il y a dans les paroles de Tristan et la réponse d'Iseult une confusion voulue et toute poétique, corroborée par la présence de fragments des thèmes de la Nuit (*das Wunderreich der Nacht*) et de la Mort; car l'allusion vise à la fois le domaine de Tristan (le burg de Caréol) dans la vieille et sombre Bretagne, et le domaine de la Nuit ou de la Mort, déjà assimilé au libre empire de l'amour. — Ici apparaît dans la partition, enchâssée dans le *Schlummerlied* et unie aux harmonies voilées du *Nachtgesang* ou au motif des « Rêves », avec lequel elle est parente, une phrase d'une mélancolie pénétrante, que Wolzogen ne signale pas: son retour à l'acte suivant a pourtant un sens bien déterminé.

Es ist das dunkel
Nächt'ge Land,
Daraus die Mutter
Einst mich sandt'
Als, den im Tode
Sie empfangen,
Im Tod' sie liess
Zum Licht gelangen.
. . . .
. . . .

* * *

Blessé à mort par la main du traître Melot, Tristan a été transporté par son vieil écuyer Kurwenal[1] dans son burg de Bretagne, qu'il avait abandonné dès sa jeunesse pour aller conquérir la gloire en Cornouailles. Il se réveille à l'ombre des hautes murailles du vieux manoir en ruines; et l'on entend dans le lugubre isolement s'élever une plainte

[1] Ce nom est la corruption du nom français Gouvernail, dans la version allemande de Gottfried de Strasbourg.

languissante[1]. Bientôt le chalumeau du pâtre vient y ajouter ses notes traînantes, doucement scandées, qui répandent sur la nature leur infinie tristesse: «La vieille mélodie... que m'éveille-t-elle?... Où suis-je?» murmure Tristan en ouvrant les yeux.

Die alte Weise —
Was weckt sie mich? —
Wo — bin ich?

Il semble un revenant des limbes... «J'étais tantôt bien loin d'ici» — dit-il à son fidèle compagnon; — «mais d'où je viens, nul ne peut le dire... Là-bas mes yeux n'ont vu ni terre, ni ciel, ni être vivant... J'étais où j'errai de tout temps avant d'avoir vécu, où pour jamais je vais bientôt m'élancer, dans le lointain empire de la nuit des mondes, au sein de l'ombre immense. Là ne règne qu'un seul souci: le divin, l'éternel, l'originaire oubli...

[1] Acte III, scène I. — Ces séries de tierces du *Vorspiel* du troisième acte, montant seules et tristes, expriment mieux la désolation de la solitude et de l'abandon qu'aucun art ne sut le faire jamais.

Ich war —
Wo ich von je gewesen,
Wohin auf je ich gehe :
Im weiten Reich
Der Welten Nacht.
Nur ein Wissen
Dort uns eigen :
Göttlich ew'ges
Urvergessen, —
Wie schwand mir seine Ahnung ?

« L'amour qui emplit mon âme m'a arraché à ce séjour et m'a ramené vers le royaume du soleil... ; car mon Iseult est encore asservie... le Jour la tient captive en son palais vermeil... »

C'est la soif du revoir, le besoin du fervent amour, qui seul le tient vivant. L'unique mobile, rejoindre sa fiancée, le pousse maintenant vers la lumière; il sait qu'elle vit; car autrement il l'eût retrouvée dans sa nuit ; il l'attend, il l'espère, il l'appelle. Avec l'état conscient de veille s'est rouvert le gouffre de tourments, s'est rallumé le désir éternel, cortège du Jour odieux dont l'éclat farouche l'étouffe et l'oppresse. Dans son délire, les visions du passé assaillent son esprit.

« O mon Iseult, quand s'éteindra cette torche

exécrée? Quand sonnera pour moi l'heure si longtemps attendue? — Quand disparaîtra ce feu maudit? Quand verrai-je régner la nuit? »

Sur ce tableau d'agonie et d'abandon d'une si poignante désolation, le pâtre fait planer le chant plaintif et lent de son chalumeau, dont il pleure une à une les notes infiniment navrées, tout en interrogeant l'horizon immense et guettant l'arrivée du navire d'Iseult. Tristan écoute le vieux refrain qui chante à son oreille; il lui prête un sens mystique en relation avec sa destinée, avec la tragique existence dont il relie maintenant le présent avec le passé:

« Ai-je compris ton sens, ô musique naïve, douce et triste voix? — Sous l'haleine d'un soir d'été, c'est ainsi qu'autrefois à l'enfant tu appris la mort du père; plus morne encore, c'est toi qui, à l'aube pâle, lui appris, hélas! le destin de la mère; déjà, le jour fatal où, quittant la nuit, il venait au monde, oui, déjà c'était toi qui planais dolente sur son berceau... Tu demandais et tu demandes encore: Pour quelle destinée? — Tu me le dis à nouveau : aimer, puis mourir? Non! hélas non! Tu ne dis pas ainsi. — Aimer, désirer jusque dans la mort! — et ne pas mourir, à force de désir! »

Muss ich dich so verstehen,
Du alte, ernste Weise,
Mit deiner Klage Klang? —
    Durch Abendwehen
    Drang sie bang,
    Als einst dem Kind
Des Vater's Tod verkündet:
    Durch Morgengrauen
    Bang und bänger,
    Als der Sohn
Der Mutter Los vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
Sie sterbend mich gebar,
    Die alte Weise
    Sehnsuchtsbang
    Zu ihnen wohl
    Auch klagend drang,
    Die einst mir frug,
    Und jetzt mich frägt,
Zu welchem Los erkoren
Ich damals wohl geboren?
    Zu welchem Los? —
    Die alte Weise
    Sagt mir's wieder: —
Mich sehnen — und sterben,
Sterben — und mich sehnen!
    Nein! ach nein!

So heisst sie nicht:
Sehnen! Sehnen —
Im Sterben mich zu sehnen,
Vor Sehnsucht nicht zu sterben! —
. . . .

Mais le pâtre redit toujours la rustique mélodie, où semble se lamenter et gémir la nature elle-même: « O musique immortelle » — s'écrie Tristan —, « sanglote! pleure! invoque celle qui peut donner le repos! — J'allais à la dérive au gré des flots... ton souffle harmonieux, ô vieille ronde, enfle la voile errante et la dirige vers le port! »

Devant son esprit repasse sa vie entière. Il fait la genèse de son martyre présent, rassemble toutes les souffrances passées en une souffrance unique, et, dans cette gigantesque synthèse, rattache et confond ses propres angoisses et ses propres alarmes avec le fonds d'angoisses et d'alarmes héréditaires semées en lui par le même mystère d'atavisme qui forme notre entité de pensées et de sentiments de nos ascendants, d'anciennes réminiscences de notre race propagées et altérées en nous[1]. Alors, au

[1] Là se retrouve vaguement la notion, enseignée par les moralistes, de la faute inhérente à l'existence (*dic*

paroxysme de la fièvre douloureuse, il profère la « malédiction d'amour »[1], qui constitue, d'après R. Wagner lui-même, le « sommet de la pyramide où s'élève l'essence tragique du personnage » :

« Le philtre effroyable qui m'a voué au tourment, c'est moi-même, moi-même, qui l'ai préparé ! Des détresses du père, des angoisses de la mère, des larmes d'amour d'aujourd'hui et d'autrefois, de rires et de pleurs, de joies et de désespoirs, de voluptés et de blessures, c'est moi qui ai brassé le fatal poison !... Maudit sois-tu, philtre effroyable ! Maudite, la main qui t'a préparé ! »

essentielle Schuld des Daseins) : suivant cette notion, la race humaine serait coupable par le fait même de sa venue au monde. Cette conception correspond au *Péché originel* du christianisme et aussi, mais de plus loin, à l'*Affirmation du vouloir-vivre* de Schopenhauer.

[1] C'est ce passage dont l'illustre ténor Schnorr, — raconte R. Wagner (Souvenirs sur Schnorr), — avait éprouvé de la difficulté à rendre le sens exact, et qui avait, des années durant, tourmenté sa conscience artistique au point de lui faire douter de la possibilité d'exécuter le troisième acte de *Tristan*. R. Wagner lui expliqua ses intentions et l'accent étrange qu'il avait voulu donner à cette phrase : par un élargissement du *tempo*, Tristan paraît faire un effort désespéré, et l'effet est d'une intensité extraordinaire.

Den furchtbaren Trank,
Der der Qual mich vertraut,
Ich selbst, ich selbst – —
Ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Noth
Und Mutter-Weh',
Aus Liebesthränen
Eh' und je,
Aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
Hab' ich des Trankes
Gifte gefunden.
Den ich gebraut,
Der mir geflossen,
Den Wonne — schlürfend
Je ich genossen, —
Verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!

Avec la double vue mystérieuse, la clairvoyance infaillible, la prescience miraculeuse que donne l'approche de la mort, Tristan aperçoit le navire d'Iseult fendant les flots et se pressant vers lui ; avec une insistance de visionnaire, il veut faire partager son illusion à Kurwenal : « Le navire ! Le vois-tu ?... A son bord est Iseult !... Combien fière-

ment elle vide la coupe d'expiation!... Oh! ne l'aperçois-tu pas?... Heureuse, radieuse et douce, elle s'avance en souveraine sur le champ de l'océan, portée par des flots de fleurs délicieuses! Vois comme elle bondit sur la crête bleue des vagues! Vois comme son navire vole vers la rive sous le souffle parfumé du zéphyr, pour venir me verser la suprême consolation!... Iseult, que tu es belle! — Ce qui resplendit en mon âme, le vois-tu, Kurwenal? Tu le vois! Il faut que tu le voies!... »

Et au même instant le chalumeau du pâtre entonne la ronde joyeuse, signal attendu de l'arrivée d'Iseult, dont réellement le navire a paru sur la ligne lointaine du ciel... Mais le délire de joie auquel s'abandonne Tristan va consumer ses dernières forces: « Comme j'entends la lumière! — la torche... ah! la torche s'éteint! — Vers elle! Vers elle! » s'écrie-t-il en s'élançant à sa rencontre!

Wie hör' ich das Licht!
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte verlischt!
Zu ihr! Zu ihr!

Iseult arrive trop tard: le nom seul de l'aimée peut encore être murmuré par les lèvres du héros,

et son dernier souffle s'exhale en cette exclamation suprême : « Isolde ! — », qui paraît résumer son existence entière.

Devant ce tableau majestueux de la mort, devant le roi Marke qui pardonne, — car il a compris le funeste mystère, — se dresse la sublime héroïne; comme transfigurée, elle contemple Tristan inanimé; mais elle n'en aperçoit plus que la forme éthérée par delà la réalité terrestre; son âme s'épanouissant au sein d'une ineffable félicité se rue à présent dans l'infini de la mort. Son hymne d'extase, commencé d'une voix douce, s'élargit insensiblement jusqu'à l'envergure de la plus haute apothéose de l'Amour, frère de la Mort[1] :

« Quel sourire fin et doux, quel regard auguste et saint s'est empreint sur sa face !... Le voyez-vous, blanc et diaphane, le front ceint d'étoiles, monter et planer dans les airs ?... Un torrent de lumière radieuse émane de tout son être et fait pâlir le soleil dans les cieux... — De son cœur généreux s'élève un tourbillon de célestes harmonies qui, toujours grandissant, nous enveloppe, nous étreint, et sur les ailes de l'aurore nous emporte vers

[1] Cf. les vers de Leopardi, cités précédemment.

l'azur limpide des sphères infinies! — Sons délicieux, êtes-vous le souffle des brises ou les flots d'une vapeur divine? — Dans vos ondes parfumées, dans vos vagues embaumées, océans de délices, je m'élance, je me plonge, je me noie! — Dans le gouffre de l'éther lumineux, dans les vibrations de ton haleine, immense univers! je me perds, je me fonds, je m'abîme, — sans conscience, — ô suprême volupté! »

Mild und leise
Wie er lächelt,
Wie das Auge
Hold er öffnet:
Seht ihr, Freunde
Seh't ihr's nicht?
. . . .
. . . .
. . . .
Heller schallend,
Mich umwallend,
Sind es Wellen
Sanfter Lüfte?
Sind es Wolken
Wonniger Düfte?

Wie sie schwellen,
Mich umrauschen,
Soll ich athmen,
Soll ich lauschen ?
Soll ich schlürfen,
Untertauchen,
Süss in Düften
Mich verhauchen ?
In des Wonnemeeres
Wogendem Schwall,
In der Duft-Wellen
Tönendem Schall,
In des Welt-Athems
Wehendem All —
Ertrinken —
Versinken —
Unbewusst —
Höchste Lust !

Ce dernier et merveilleux chant d'Iseult semble à la scène une véritable assomption. Son corps, que la vie abandonne, a glissé sur le corps de Tristan; son âme s'envole pour rejoindre celle de son malheureux ami au sein des extases et des béatitudes infinies. Comme elle l'avait promis, elle l'a suivi « au pays où le soleil ne luit pas, au sombre

rivage qu'il quitta en naissant »[1]. Finalement le règne du mensonge a cessé, les illusions, les faux mirages se sont évanouis : le Jour a cédé la place à la Nuit...

*
* *

L'audition de *Tristan et Iseult* fut la démonstration attendue des principes préétablis de la « nouvelle œuvre d'art ». Elle mit en lumière l'incroyable lucidité du cerveau qui avait pu, d'un jet, engendrer, puis réaliser une telle conception. Car, on dut le reconnaître, R. Wagner obéit dans cet ouvrage aux lois les plus rigoureuses qui découlent de ses affirmations théoriques; et, même de son propre aveu, le *Tristan* en est resté l'expression la plus fidèle.

Il avait réalisé dans le poème, comme nous l'avons dit, l'*unité d'idée* au plus haut degré; et cette unité qui avait présidé à la conception dramatique, il avait voulu qu'elle se retrouvât dans la concep-

[1] Cf. Acte II, scène troisième et dernière (voir page 32).

tion musicale. La musique de *Tristan* traduit dans son langage propre les plus secrets mouvements de l'âme, en exposant et en superposant dans une prodigieuse polyphonie, en noyant sous les flots de la symphonie et ramenant sans cesse à la surface les différents thèmes caractéristiques correspondant aux *motifs intérieurs* de l'action [1].

[1] Ces thèmes du *Tristan* caractérisent notamment : la puissance magique du *philtre* ou le charme d'Amour, la première apparition à Iseult de Tristan blessé par Morold, le regard que pâle et mourant il lui adressa (*Blickmotiv*), la compassion d'Iseult (« Die Morold schlug, die Wunde, sie heilt' ich... »), l'héroïsme du guerrier (le *Heldenmotiv* de Hans von Wolzogen, motif précédant l'entrée de Tristan dans la tente, paraît plutôt un motif dominateur propre à Iseult; — ceci nous a été confirmé à Bayreuth), la fatalité, l'accablante souffrance d'amour, l'obstination farouche dans le désir de la Mort, sœur de l'Amour (*Motiv des Todestrotzes*, forme accentuée de précédents thèmes), le mouvement de l'océan (*Meeresmotiv*, au début de la scène du navire), la colère d'Iseult (« Wer wagt mich zu höhnen... »), la mort (« Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz! »), la renommée de Tristan (« Hei, unser Held Tristan ! »), les paroles d'apaisement de Brangæne, les cris de joie de l'équipage à l'arrivée au port (« Heil, König Marke Heil ! »), le Jour, la Nuit (« Was dort in keuscher Nacht... »), l'impatience d'Iseult attendant Tristan, l'ardeur d'amour (*Liebesruf*), la félicité suprême (*Seligkeitsmotiv*), la sainte Nuit d'amour (*heilige Nacht*), le recueillement ou l'extase (« Lausch !

Plus encore que dans le *Ring des Nibelungen,* le flux et le reflux des mélodies est réglé par l'ac-

Geliebter... »), la glorification de l'Amour uni à la Mort (« So stürben wir um ungetrennt, ewig einig ohne End' »), la transfiguration (« Hehr Vergehen — hold Umnachten »), le noble caractère du roi Marke, la douleur que lui cause la trahison de son ami, la solitude navrante de Tristan moribond (Terzenscala : « Kein Schiff noch auf der See ? » — « Öd und leer das Meer ! » —), le bonheur de Kurwenal montrant à Tristan son vieux manoir (« Im Heimathland auf eig'ner Weid' und Wonne »), la malédiction d'amour, la joie de l'arrivée d'Iseult, l'interrogation des mystères cachés dans la Mort (*Motif der Todesfrage*). — Au début l'on avait signalé vingt thèmes caractéristiques dans le *Tristan*; puis les éplucheurs de partitions les ont décomposés et multipliés de plus en plus. La place nous manquerait ici pour indiquer les modifications, développements et transformations incessantes que subissent ces thèmes au cours du drame; mais le travail est très intéressant et montre quelle fluidité extraordinaire R. Wagner savait communiquer à ses mélodies. — La plupart se rattachent au thème fondamental (*Grundthema*), qui reste le maître-motif (*Hauptmotiv*) de tout le drame, celui de l'amour de Tristan et Iseult. Certains commentateurs le divisent en deux parties : l'une, chromatique descendante, correspondrait à la souffrance de Tristan blessé par le fer de Morold ; l'autre, chromatique ascendante, à l'effet de cette souffrance sur l'âme d'Iseult (c'est donc à l'héroïne que cette deuxième partie s'appliquerait plus particulièrement); l'une est dénommée généralement *Leidensmotiv* (*Thema des siechen Tristan*), l'autre *Sehnsuchtsmotiv.* Dans un

tion dramatique, et la symphonie est construite sur des thèmes caractéristiques. Ici le chant jaillit directement du texte du poème : ce n'est qu'une déclamation aux intonations souvent étranges, poussant l'expression de la parole humaine à sa plus haute intensité, mais laissant l'orchestre en possession de toute la pensée musicale. Plus que dans aucun autre de ses ouvrages, R. Wagner a constitué la symphonie de mille voix diverses, fuyant toute forme déterminée, se dérobant constamment à la résolution. C'est cette trame orchestrale si serrée du *Tristan* qui fournit l'image la plus fidèle de ce qu'on a appelé la « mélodie de la forêt » d'après une métaphore qu'il employa dans sa célèbre *Lettre sur la musique* à Frédéric Villot (1861) et qui fut mal interprétée, ridiculisée même, à cause d'une erreur de traduction[1] : « Je voudrais », écrivait-il, « caractériser la musique d'une œuvre dramatique par l'impression qu'elle

courant plus élevé de signification, ces deux fragments pourraient être rattachés aussi à la Nuit et au Jour mystiques, à un monde caché, le monde intime des visions de l'âme, et au monde extérieur de la vie réelle ; l'un semble dire : Renonce ! L'autre : Désire !

[1] Traducteur anonyme, qui n'est autre que M. Challemel-Lacour, paraît-il.

doit produire, non seulement à l'initié, mais au profane, au plus naïf des spectateurs dès qu'il arrive au recueillement nécessaire. Au premier abord, elle doit produire sur l'âme une sensation pareille à celle causée par une belle forêt au soleil couchant; celui qui, fuyant les bruits du monde, vient s'y promener, est amené au recueillement, et il s'abandonne peu à peu à l'impression; alors il distingue les voix d'une variété infinie qui s'élèvent dans la forêt et qui forment la grande, l'unique *mélodie de la forêt*. Cette mélodie laisse en lui un éternel retentissement, mais la redire est impossible; car l'impression éprouvée est complexe; elle résulte de la pureté de l'air, des effets de lumière, du calme délicieux, du bruissement des arbres, du chant des oiseaux et de l'état plus ou moins voilé de toutes les sonorités; l'effet total ne peut être ressenti que dans la forêt. Il y aurait folie à vouloir s'emparer de l'un des gracieux chanteurs et lui faire rendre la mélodie de la forêt. L'on obtiendrait ainsi, non pas un fragment de la grande symphonie de la forêt, mais un lambeau privé de signification par son isolement de l'ensemble harmonieux qui a charmé. »

La nature du sujet du *Tristan* exigeait une figu-

ration musicale d'une fluidité suffisante pour pouvoir suivre les moindres pensées des personnages en scène. On conçoit que le dessin mélodique est moins simple que dans le *Ring des Nibelungen*. La musique est bien, ici, l'expression la plus directe du dedans de l'âme, suivant son essence véritable définie par Schopenhauer[1]; elle en peint l'*éternel devenir,* grâce à sa « mélodie infinie » qui, coulant

[1] Nous rapporterons ici quelques idées émises par Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) et par R. Wagner lui-même sur l'essence véritable de la musique. La musique exprime, non les formes visibles du monde, mais son essence métaphysique. Tandis que les autres arts ont tous rapport à un objet réel, la musique s'adresse à nous directement sans nous représenter une chose particulière. Nous ne savons pas ce qu'elle reproduit, mais nous sentons la nature de ce qu'elle exprime. Les autres arts agissent sur nous par l'intermédiaire de la réflexion, avec le secours de l'idée de *causalité*; il n'en est pas de même de la musique, qui nous touche directement dans le fond de notre être sans mettre en jeu nos facultés d'analyse et de raisonnement. La conclusion en est que, si les arts plastiques représentent les *idées*, en qui Platon individualisait l'âme du monde, la musique exprime cette âme elle-même : elle en est en quelque sorte une métaphysique échappant à la critique de la raison pure. Le monde de l'harmonie restera un mystère. Qui saurait rendre son contenu en idées, aurait trouvé le dernier mot de la philosophie.

tantôt en ondes douces, tantôt en flots bouillonnants, semble suivre l'altération incessante des sentiments.

Bien entendu, dans la traduction des secrets mouvements de l'âme, la musique, — le plus vague des arts, — ne peut exprimer avec précision telle ou telle idée particulière, pas plus qu'elle ne peut être, comme ses frères les arts plastiques, rattachée directement à un objet réel. Jamais, quoi qu'on ait dit, R. Wagner ne s'est fait cette illusion de croire que la composition musicale peut aspirer à la précision de la composition littéraire. Il n'a pas cherché à traduire une philosophie dans ses harmonies et ses mélodies, ni à opérer aucune transposition de littérature en musique. A ce sujet nous citerons encore ses propres paroles, notamment l'opinion si judicieuse qu'il avait émise dans l'*Œuvre d'art de l'avenir* : « Si l'on veut exprimer avec les moyens d'un art ce qui est du domaine d'un art voisin, l'on aboutit inévitablement à l'obscurité et à la confusion... » Dans *Opéra et Drame*, il n'avait pas manqué de s'expliquer nettement sur la manière dont il comprenait la nature de la musique dramatique : « Celle qui se rapporte le mieux à l'objet qu'elle veut exprimer est exactement tout ce qu'elle

peut être. Celle qui veut être cet objet lui-même n'est plus, à vrai dire, de la musique ; c'est une abstraction fantaisiste de musique et de poésie, qui ne peut se réaliser qu'à l'état de caricature... »

Mais si la musique ne représente rien de déterminé, elle peut néanmoins contribuer à fixer l'atmosphère du drame, à éclairer les situations morales; elle peut évoquer des pensées ou des sentiments, des souvenirs ou des pressentiments, élargir la portée de l'« action » et donner au drame une signification qu'il n'aurait pas sans elle. Dans les maîtresses-pages du *Tristan*, elle nous enveloppe d'une confuse sensation de désir inassouvible, de souffrance surhumaine, de fatalité inéluctable, qui, bien qu'indéfinie, aide à la compréhension totale, et fait saisir ce qui est intraduisible par la poésie seule. C'est grâce à elle que l'amour a été peint dans ses phases croissantes avec un tel débordement de passion, avec une telle puissance d'exaltation ultra-terrestre !

Assurément la scène du deuxième acte entre Tristan et Iseult fait éclore de la symphonie les plus enivrantes mélodies. Mais c'est au troisième acte, dans cette scène d'un effroyable réalisme où Tristan agonise, que la magie révélatrice de la

musique atteint son plus haut degré d'intensité; et ce pouvoir merveilleux, unique, se dévoile dès les premiers accords du prélude, lesquels disent la plus irrémédiable infortune, le plus lugubre des deuils. Pour s'en rendre compte, il faut avoir scruté à fond la partition; il faut y avoir suivi les thèmes musicaux qui sans cesse émergent de l'orchestre, s'épanouissent, se marient, divorcent, disparaissent, puis de nouveau apparaissent, se confondent, grandissent et s'évanouissent, enfin entrent en lutte, s'enlacent réciproquement, se dévorent presque les uns les autres [1]; il faut avoir observé que ces thèmes expriment une vie passionnelle alternant entre le désir de volupté le plus exaspéré et la plus farouche aspiration à la mort, vie rendue palpable par des combinaisons instrumentales que jamais compositeur purement symphonique n'a mises en œuvre avec une telle richesse !

Malgré cet orchestre formidable qui accompagne les paroles entrecoupées et les plaintes déchirantes de Tristan étendu sur sa couche, les spec-

[1] Cf. R. Wagner, *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr* (*Souvenirs* écrits en 1868).

tateurs de Bayreuth ont pu constater que, de la première à la dernière mesure, toute l'attention se concentre sur l'acteur et reste enchaînée à sa personne et à ses paroles; la musique semble, comme la mimique, enveloppée dans son exécution même.

*
* *

Quant à la versification du *Tristan*, nous ajouterons peu à ce que nous en avons déjà dit : les vers rimés ou à assonances s'y rencontrent souvent en alternance avec des vers non rimés; mais ils deviennent plus rares que dans le *Ring*. La rime régulière tend à disparaître. Les vers restent mesurés, et les allitérations y sont encore fréquentes.

Les périodes poétiques sont parfois d'une émotion et d'une force extraordinaires; mais surtout le style offre une condensation et une richesse d'idées qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Ici la puissance expressive des mots est incomparable.

*
* *

Aussi bien au point de vue de la conception du poème qu'à celui de la forme musicale, grâce à l'al-

liance étroite de la musique et de la poésie, lesquelles n'y semblent plus former qu'une seule et même puissance, le *Tristan* reste le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, l'expression la plus aiguë, la plus poignante, la plus parfaite du sentiment qui, — dans l'art comme dans l'âme humaine, — occupe de droit la place d'honneur, et par le rang et par l'ancienneté. Est-ce aussi par l'effet d'un philtre que R. Wagner put s'élever ainsi jusqu'au libre empire de l'amour et rompre les attaches de l'âme avec le monde réel ? Qu'on se rappelle ses paroles : « Je me plongeai, en écrivant *Tristan*, dans les profondeurs de l'âme, et de ce centre intérieur du monde je vis s'évanouir sa forme extérieure. »

Rien ne peut définir la sensation intime et profonde causée par ces accents immortels. A l'audition de l'œuvre, toute velléité d'investigation critique, tant subjective qu'objective, s'éteint; l'on *vit* le drame en soi-même et l'on en ressent à la fois enivrement et langueur, volupté et angoisse des sens immatériels, impressions de natures opposées qui, avec le dernier chant d'Iseult, iront se fondre dans le grand et suprême apaisement. Et il restera des amours transfigurées de Tristan et Iseult un

souvenir ineffable qui se grave à jamais au plus haut de la pensée.

Devant ces œuvres uniques, il faut renoncer à peindre son sentiment par la parole. L'on ne peut qu'en subir muet le charme terrible ; et le seul hommage digne d'elles est de les admirer, de les aimer dans le recueillement, comme les plus sublimes idéalités portées en nous.





CHAPITRE XVIII

Primitivement les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* devaient, dans l'esprit de R. Wagner, former une contre-partie comique de son *Tannhæuser*. Il en avait esquissé le poème peu après l'achèvement de cet opéra[1], dans l'intention de mettre, en regard

[1] Après le mauvais accueil fait par le public à *Tannhæuser* (1845), ses amis lui avaient conseillé d'écrire un opéra-comique d'un style plus facile et plus apte à plaire à la foule. Alors il ébaucha son opéra en trois actes, *die Meistersinger von Nürnberg*, dès l'été 1845, à Marienbad, où il se reposait des fatigues du *Tannhæuser*. — A ce moment il semble s'être produit une détente en lui : une velléité d'humeur joviale, le besoin de traiter le plaisant après l'héroïque. C'est de cette époque aussi que datent les *lieder* de Walter et le *quintett* du troisième acte, par lequel, plus tard, il commença le travail de la partition. Mais la tournure mystique de son esprit le ramena bientôt

des poétiques tournois des aristocratiques *Minne-singer* [1], les trouvères du XIIIe siècle, les concours

à *Lohengrin*, déjà esquissé précédemment. — C'est après l'échec du *Tannhæuser* à l'Opéra de Paris (printemps 1861) que lui revint de nouveau l'idée des *Meistersinger*. Le poème en fut écrit à Paris en 1861-1862 et publié en 1862. La musique commencée en 1862 à Biebrich, interrompue quelque temps pour continuer celle du *Ring*, fut achevée à Triebchen en 1867, après l'exécution du *Tristan*. La première exécution eut lieu à Munich le 21 juin 1868 sous Hans de Bülow (Hans Richter était directeur des chœurs), avec le ténor Nachbauer (Walter), le baryton Betz (Sachs), Hœtzel (Beckmesser), Schlosser (David), Mlle Mallinger (Eva), Mme Dietz (Madeleine). L'œuvre a été exécutée à Bayreuth dans les étés 1888 et 1889, sous le *dirigent* Dr Hans Richter, qui avait coopéré à son orchestration, avec Fritz Plank (Carlsruhe), Carl Scheidemantel (Dresde), Théodore Reichmann (Vienne), Eugène Gura (Munich), Franz Betz (Berlin) dans le rôle de Sachs, Heinrich Gudehus (Dresde) dans celui de Walter, F. Friedrichs (Brême) dans Sixtus Beckmesser, Mme Bettaque (Brême), Mme Rosa Sucher (Hambourg), Mlle Lilli Dressler (Munich) dans Eva, Mme Gisela Staudigl (Berlin) dans Magdalena. Les *Meistersinger* ont encore été rendus à Bayreuth en 1892, sous la direction de Félix Mottl, avec Plank et Gura dans Sachs et Veit Pogner, Staudigl dans Madeleine, Hofmüller dans David, Ludwig dans le Veilleur de nuit, et plusieurs nouveaux-venus : Mlle Mulder dans Eva, Nebe dans Beckmesser (l'inimitable Friedrichs étant devenu dément), le ténor Anthes dans Walter.

[1] *Minnesinger* signifie littéralement *Chanteurs d'amour*. Nous avons vu dans le *Tristan* Isolde invoquer *Frau Minne*, la déesse d'amour (Acte II, scène Ire).

grotesques des *Meistersinger,* bourgeois beaux-esprits d'une ville allemande du XVIe siècle.

Mais ce sujet fut bientôt abandonné pour celui du *Lohengrin.* Il n'acheva l'œuvre commencée qu'une vingtaine d'années plus tard ; à vrai dire, il avait alors modifié son premier schema et voulait dans ses *Maîtres-Chanteurs* présenter une image de ses propres luttes et y célébrer le triomphe de ses idées d'art. Et, finalement, sa comédie musicale, — genre nouveau, — écrite en manière de délassement à travers la composition de *Siegfried,* forma plutôt la contre-partie de l'*Anneau du Nibelung* que celle du *Tannhæuser :* ce fut comme le drame réaliste opposé au drame poétique. En apportant au théâtre son humeur sarcastique, il imitait une fois de plus les anciens Grecs, qui, par le *drame satirique* dont ils faisaient suivre leurs trilogies, cherchaient une diversion aux émotions du *drame tragique,* et sortaient du monde idéal pour reprendre pied dans le monde réel. De même, R. Wagner quittait momentanément le terrain du mythe pour celui de l'histoire nationale, et les milieux nuageux, imprécis, pour un milieu précis, bien défini, mais pittoresque.

Les personnages de son drame satirique des

Maîtres-Chanteurs sont symboliques comme ceux de son drame épique *les Nibelungen*[1]: Walter de Stolzing chante comme Siegfried, avec qui il a d'ailleurs plusieurs points de ressemblance, l'éveil de l'âme à l'amour ou à la poésie; et comme Walter aussi, R. Wagner lui-même — toujours disposé à s'identifier avec ses héros — a marché à la conquête de l'Art vivant symbolisé par la belle Éva; pour elle il eut à lutter contre les préjugés et l'envie de pédants à chevrons; pour elle il vint concourir devant les maîtres et la foule. L'on trouverait des points communs à Hans Sachs et à Wotan,

[1] On y a vu — c'est immanquable — des allusions de personnes: outre Walter, le chevalier venu de Franconie, qui serait le maître lui-même, toujours préoccupé d'autobiographie, Hans Sachs figurerait son premier protecteur Franz Liszt; les autres Maîtres-Chanteurs (Beckmesser, Pogner, Kothner, Nachtigall, Ortel, Moser, Schwarz, Zorn, etc.), formalistes, bornés et pédants, acoquinés aux dogmes, représenteraient les musiciens et les critiques (*marqueurs*) contre lesquels il eut à lutter: le plus acharné d'entre eux, Ferdinand Hiller, d'origine juive, aurait pris les traits de Sixtus Beckmesser. Les glossateurs raffinés voudraient voir aussi dans les *Meistersinger* une allusion au roi Louis II de Bavière, mais malheureusement le poème était écrit et publié trois ans avant son avènement; ils se trouvent forcés d'attendre, pour une telle allusion, jusqu'à *Parsifal*. — Sur ces points, l'on pourrait disserter à perte de vue!

à Èva et à la Walkyrie Brünnhilde, à la confrérie des Maîtres Chanteurs et au cortège des dieux du Walhalla ! Hans Sachs, figure historique, que dans son poème R. Wagner a ressuscitée et créée à nouveau, est, sous des dehors de rude bonhomie, l'incarnation de la haute sagesse ; il correspond, dans les comédies de la Grèce antique, au personnage destiné à « tempérer le spectacle ridicule des travers humains [1] ».

Si les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* présentent des figures qui ont une certaine parenté avec celles de l'*Anneau du Nibelung*, il est resté toutefois une analogie d'idées avec le Tournoi des chanteurs du *Tannhæuser*, en dépit de la différence des milieux et des époques; le concours pour la maîtrise du chant est en quelque sorte le complément, dans un autre cadre, du concours pour la maîtrise de la poésie. Wolfram d'Eschenbach et Walter de Stolzing personnifient l'un et l'autre l'art le plus noble; seulement le premier cherchait à élever l'art en l'idéalisant, le second en l'affranchissant de toute contrainte et l'émancipant de toute routine

[1] C'est le rôle d'Ulysse dans le *Cyclope*, drame satirique d'Euripide.

Quoi qu'il en soit des rapports symboliques entre les différents poèmes de R. Wagner, l'on doit reconnaître, dans les *Maîtres-Chanteurs*, la mise en action d'une belle idée : la victoire du vrai sur le faux par sa seule force d'expression, le triomphe du génie spontané sur le métier routinier par sa toute-puissance créatrice. Le dramatiste a trouvé le sujet d'une comédie humaine dans le cadre de la vie au XVe et au XVIe siècles et dans l'histoire des poètes-bourgeois des villes libres, qui avaient recueilli les traditions des nobles Minnesinger, les chevaliers-poètes du XIIe et du XIIIe siècles.

Avant de nous occuper du drame, nous allons retracer en une brève esquisse les circonstances où leurs corporations prirent naissance.

*
* *

Jamais, peut-être, le génie germanique n'a jeté de plus brillants rayons que sous le règne de la maison impériale de Hohenstauffen. A l'ombre tutélaire de ce trône, arbre immense qui étendait ses branches au loin, sortit de terre le jardin fleuri de la poésie chevaleresque. C'était la première pé-

riode classique de la littérature allemande, et les fruits en furent ces puissantes épopées populaires, le *Nibelungenlied, Gudrun, Parcival*, et les tendres fleurs du Minnegesang. Cette poésie incomparable puisa ses éléments, d'abord, dans la ferveur religieuse, le culte de la femme poussé jusqu'à la vénération, le courage et l'honneur de la chevalerie du moyen âge, et finalement dans le merveilleux et le fantastique du monde oriental, révélé par les croisades. Elle atteignit son apogée au XIIe et au XIIIe siècles avec Wolfram von Eschenbach et Walter von der Vogelweide. Puis la décadence commença avec la chute des Hohenstauffen (dont le dernier périt sur l'échafaud en 1268); elle s'annonça par une prééminence accordée à la forme sur le fond, chez Frauenlob de Mayence notamment, le plus célèbre représentant des derniers Minnesinger. Ceux-ci, en effet, masquèrent une pauvreté de fond, une indigence de pensée de plus en plus évidente, sous les raffinements d'un style compliqué, — signe commun à toutes les *décadences* d'art. C'est chez eux qu'on trouve les germes du « gracieux art » (*die holdselige Kunst*) des Meistersinger.

Dans la vie intellectuelle des peuples, il arrive que l'hiver succède à l'été, comme dans l'évolu-

tion de la nature : la période des Hohenstauffen avait été, dans l'histoire littéraire allemande, une période unique de floraison printanière ; bientôt lui succéda une ère glaciale, pendant laquelle le cœur de la nation parut s'arrêter. Cette phase d'atonie intellectuelle prit cours dès la fin du XIIIe siècle. Aussi bien, les circonstances politiques étaient déplorables : ce furent d'abord les temps malheureux de l'Interrègne, puis le gouvernement avide de Rodolphe de Habsbourg et de ses successeurs. L'héroïsme chevaleresque avait dégénéré en brigandage ; et les châteaux, sous les voûtes desquels avaient vibré les plus nobles chants, étaient devenus les repaires de rapaces barons qui ne connaissaient plus d'autres lois que la force brutale. Tout idéalisme paraissait irrémédiablement éteint.

C'est vers le milieu du XVe siècle que luisit un premier rayon de lumière rédemptrice, au fond des ténèbres épaisses qui pesaient sur l'Allemagne depuis un siècle et demi. Le jour allait de nouveau se lever, mais lentement. La découverte de l'imprimerie d'abord, puis la chute de l'empire romain d'Orient et l'émigration des savants grecs vers l'Occident, enfin les expéditions transatlantiques vers la fin du XVe siècle causèrent une modifica-

tion essentielle dans l'équilibre social, principalement en Allemagne; et, la transformation opérée, ce ne fut plus dans les châteaux féodaux et les cours princières que se trouvèrent les foyers de la vie intellectuelle, mais au sein des opulentes cités commerçantes. Toutefois, l'Allemagne renaissant à la vie après avoir été si longtemps plongée dans une léthargie profonde, et préoccupée avant tout de l'austère Réforme de Luther, ne pouvait revenir, naturellement, aux fantastiques rêveries des Minnesinger; la poésie d'allure libre, la vraie poésie nationale, avait disparu, — elle ne devait revenir que plus tard, sous la forme de chants populaires; — et une poésie réglée d'allure, compassée en ses élans, prit sa place. Bref, au *Minnegesang* des insouciants chevaliers se substitua le *Meistergesang* des gens de métier des villes. Et ainsi se développa, dès le début du XVIe siècle, l'institution des « Maîtres-Chanteurs ».

A force de travail et d'application, les artisans-poètes arrivèrent à égaler la forme de leurs prédécesseurs, mais jamais ils ne purent s'approprier artificiellement le fonds d'idées et de sentiments qu'on trouve chez eux (ceux qu'on voit reproduits dans *Tannhæuser*, par exemple). Au point de vue

artistique, ils ne purent jamais faire revivre le Minnegesang qu'à l'état de caricature[1] : la finesse, l'élégance native leur manqua toujours; leurs chants restèrent toujours empreints d'une certaine raideur originelle et gardèrent, même quand ils tentaient de s'élever, un certain caractère précieux et pédant. Et pourtant ces maîtres qui, le soir, après journée faite, cultivaient l'art entre eux, méritent d'attirer les regards; à défaut de noblesse, ils restèrent du moins vrais et foncièrement allemands.

„Blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,
Da Höf' und Fürsten sie geweiht,
Im Drang der schlimmen Jahr'
Blieb sie doch deutsch und wahr."

en dit R. Wagner par la bouche de son héros Hans Sachs (scène finale des *Meistersinger*).

Ils avaient modelé l'organisation de leur institution artistique sur celle de leurs corporations professionnelles ; dans chaque ville ils avaient fondé

[1] Cf. les ouvrages allemands de Franz Hirsch, Joh. Scherr et Vilmar, pour l'histoire littéraire de la poésie des *Meistersinger*.

une association libre, qui conférait à ses adeptes des grades intermédiaires de *chanteur* et de *poète*, correspondant aux apprentis (*Lehrlinge*) et aux compagnons (*Gesellen*), puis enfin le grade de *maître* (*Meister*). La direction de la Guilde ou corporation était entre les mains de dignitaires formant un conseil (*Gemerk*) et dont chacun était investi de fonctions spéciales; les *marqueurs* (Merker) notamment, — les *critiques* de cette période d'art, — inscrivaient sur un tableau le nombre de fautes des récipiendaires ou des concurrents, et prononçaient la sentence finale; ils ne devaient tolérer que sept fautes au plus contre la Tablature (*Leges Tabulaturæ*), tableau-catalogue des Règles et préceptes de l'Art. Les séances se tenaient dans une église, le dimanche après l'office du soir, et les membres de la Guilde devaient s'y placer sous le patronage de David le royal chanteur.

Leurs chants, désignés sous le nom de « Bar », avaient gardé une forme semblable à celle des chants des Minnesinger; ils se divisaient en trois parties : deux strophes (*Stollen*), symétriquement construites entre elles, et la finale (*Abgesang*). Ce sont les variétés de la mélodie qui donnaient lieu

aux tons (*Töne*) et aux modes (*Weisen*) différents, baptisés de noms aussi prétentieux que bizarres. Il fallait les connaître tous à fond pour obtenir le grade de *chanteur;* il fallait savoir versifier convenablement l'un des *tons* des Maîtres pour prétendre au grade de *poète;* enfin il fallait avoir inventé un *ton* nouveau pour arriver à la *maîtrise*. Ces détails historiques, dont nous venons de donner au lecteur un aperçu condensé, R. Wagner en a nourri le dialogue de sa comédie lyrique, laquelle forme, sous ce rapport, une véritable comédie de mœurs.

*
* *

Après avoir trouvé le sujet d'une œuvre historique, il restait à fixer le *lieu* de l'action. Or il existait des corporations de Maîtres-Chanteurs dans toutes les villes impériales de l'Allemagne du Sud: Mayence, Francfort, Strasbourg, Colmar, Nuremberg, Ratisbonne, Augsbourg, Ulm, Memmingen (Souabe). La plus ancienne était celle de Mayence,

patrie de Frauenlob, auquel on fait remonter l'origine du *Meistergesang;* mais le centre vital de l'institution était la riche Nuremberg, grâce au zèle artistique de ses habitants et surtout à la renommée de Hans Sachs[1], le cordonnier-poète, la seule figure sympathique qui ait survécu dans la masse des Maîtres-Chanteurs. C'est donc cette florissante cité que R. Wagner choisit comme théâtre de son œuvre, et il la prit naturellement à l'époque de Hans Sachs, venu lui-même peu après l'illustre peintre Albrecht Dürer (mort en 1528), son maître Michel Wohlgemuth (1519), le sculpteur Adam Krafft (1507), le fondeur Pierre Fischer (1529), le sculpteur sur bois Veit Stoss (1532), le célèbre géographe et navigateur Martin Behaïm (1506), etc.

[1] Hans Sachs (1494-1576) fut le poète allemand le plus populaire au XVI[e] siècle. Il fut lié d'amitié avec Luther. Gœthe, qui saluait en lui son ancêtre intellectuel, lui a consacré une page (*Vermischte Gedichte*) où il décrit l'atelier de l'artisan visité par la Muse, laquelle lui annonce sa mission poétique (*Hans Sachsen's poetische Sendung*). Sachs n'a cessé de vivre dans le souvenir de ses concitoyens, les habitants de Nuremberg; ils lui ont érigé une statue en face de son ancienne demeure (occupée aujourd'hui par un charcutier). Mais c'est R. Wagner qui a élevé à sa gloire le monument le plus durable.

Nul cadre certes n'était plus évocateur du passé que cette vieille Nuremberg, qui, avec ses riches façades sculptées à « Erker », ses maisons à toits larges et pointus, ses fontaines allégoriques artistement ciselées, conserve le mieux, aujourd'hui encore, le caractère des villes de l'Allemagne du XVIe siècle.

La corporation des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg renaît dans cette séance solennelle reproduite au premier acte sous son aspect historique; l'auteur a logé la scène, — scrupule d'archéologue, — dans l'église Sainte-Catherine même, où les réunions se tenaient réellement vers le milieu du XVIe siècle. R. Wagner avait retrouvé leur rituel baroque dans le vieil ouvrage de Jean-Christophe Wagenseil (1633-1708), historiographe de la Confrérie, ouvrage où sont indiquées entre autres les *Leges Tabulaturæ* (Règles de la Tablature) et les 32 fautes qu'on peut commettre, avec leurs punitions. Tous les détails de cette scène sont de tradition fidèle. Dès le début, l'apprenti David s'est chargé d'énumérer à Walter les difficultés de l'art musical tel qu'il était conçu par ses régents de ce temps-là : « D'abord » — a-t-il appris avec un orgueil naïf au chevalier stupéfait, — « il faut connaître une

foule de modes divers, le mode bref, le mode long, le mode supralong, celui du papier à écrire, de l'encre noire, le ton rouge, le ton bleu, le ton vert, l'air du chalumeau, l'air du rossignol, le rythme de la fleur de haie, du brin de paille et du fenouil; le ton fin, le ton doux, le ton des roses; le ton des courtes amours et de l'oubli, du romarin, de la pâquerette, de l'arc-en-ciel; le rythme du bâton de cannelle, des oranges fraîches et de la fleur de tilleul; le mode des grenouilles, de l'aboyeur, des veaux et des chardonnerets; le mode du glouton congédié, celui des escargots, des fleurs de mélisse, de la marjolaine, de la gueule de loup, du pélican fidèle, enfin celui du fil ciré et luisant. »

A la routine de ces pédants, endurcis dans le Dogme invétéré, sur lequel ils veillent obstinément comme sur un patrimoine, vient se heurter le jeune chevalier poète, qui ne connaît, lui, d'autre principe que son inspiration enthousiaste; tableau comique de la doctrine étroite, stationnaire, exclusive, des règles immuables, cataloguées, des formules et modes hiératiques, aux prises avec le génie libre, avec la fougue sublime de l'art sincère. Le président Kothner, — un président raide comme un vieux code, — lui demande quel maître lui

enseigna la poésie et le chant; et lui aussitôt de répondre :

Am stillen Herd in Winterszeit,
Wenn Burg und Hof mir eingeschnei't,
Wie einst der Lenz so lieblich lacht',
Und wie er bald wohl neu erwacht',
Ein altes Buch, vom Ahn' vermacht [1],
. . . .
. . . .

« Au coin du feu, les jours d'hiver... rêvant solitaire,... un vieux livre de poésie, légué par l'aïeul,... me rappela souvent les sourires du printemps et les joies nouvelles qu'il devait bientôt éveiller... Ainsi Walter von der Vogelweide [2], le noble troubadour, toucha mon cœur et fit vibrer ma lyre :... Voilà mon maître en poésie ! — Et, quand la fleur ne sommeillait plus sous la neige,... sitôt que le printemps chassait le givre,... les voix de mon divin poète résonnaient dans les bois ensoleillés !... là-

[1] Remarquez les rimes : le poème des *Meistersinger* est entièrement rimé, avec grande liberté toutefois.

[2] Le plus grand poète lyrique de l'Allemagne du moyen âge. Il vécut en chanteur ambulant, au XIII[e] siècle.

bas, par son ramage, l'oiseau joyeux m'apprit à chanter... »

Un peu plus loin, Walter de Stolzing chante son ode passionnée au printemps :

Fanget an !
So rief der Lenz in den Wald,
Dass laut es ihn durchhallt :
Und wie in fern'ren Wellen
Der Hall von dannen flieht,
Von weither nah't ein Schwellen,
Das mächtig näher zieht ;
. . . .
. . . .

Cette poésie impétueuse et libre ne plaît guère à la grave et docte corporation. « Affreux jargon », s'écrie le Stadtschreiber (greffier de la ville) Sixtus Beckmesser, — celui des maîtres qui fait l'office de marqueur, — « mots sans suites, vers à rimes irrégulières ! langue incorrecte, construction vicieuse ! tantôt trop long, tantôt trop bref, le mode n'a rien de mesuré !... Ni mélodie, ni pause, ni fioritures !... Son ignorance est manifeste... » — « Le chanteur s'est même levé de la chaire ! » reproche en outre le formaliste président Kothner.

Hans Sachs, au contraire, prend hautement la défense du jeune chevalier : — « Quelle flamme ! » — s'écrie-t-il. — « Quel cœur de héros, de poète !... S'il s'écarte de notre voie ordinaire, il le fait sans s'égarer ni broncher... Mais pouvez-vous juger d'après vos règles ce qui est fait en dehors d'elles ? » Plus tard, par la sereine soirée d'été (acte II, scène 3e), tandis qu'il cherche à concentrer son attention sur sa besogne de cordonnier, le chant de Walter continue à l'obséder :

Wie duftet doch der Flieder
So mild, so stark und voll !
. . . .
. . . .
Und doch, 's will halt nicht geh'n. —
Ich fühl's — und kann's nicht versteh'n —
Kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen ;
Und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —
Doch wie auch wollt' ich's fassen
Was unermesslich mir schien ?
Kein' Regel wollte da passen,
Und war doch kein Fehler drin. —
Es klang so alt und war so neu, —
Wie Vogelsang im süssen Mai ;

Wer ihn hört,
Und wahnbethört
Sänge dem Vogel nach,
Dem brächt' es Spott und Schmach. —
. . . .
. . . .

« Chant immortel, je te sens et ne puis te comprendre ;... je ne puis ni te fixer dans mon esprit ni t'en chasser... ni me ressouvenir, ni oublier !... En vain je tente de saisir au vol ton rythme qui me trouble... Tu échappes à nos règles, et pourtant je ne découvre nulle faute en toi !... Comment veux-je aussi te saisir, toi qui me parais infini ?... Tant de fraîcheur sous un aspect antique ! Doux chant d'oiseau saluant le printemps, pourquoi m'as-tu si profondément ému ?... De quel monde de jeunesse et d'amour viens-tu donc ?... »

Cette rêverie où Sachs cherche les origines de la profonde impression laissée en lui par l'hymne de Walter au printemps et à l'amour, est une pure merveille. On peut y voir de la part de R. Wagner une sorte de plaidoyer *pro domo;* c'est bien à sa « mélodie infinie », — expression directe des mouvements de l'âme, — que s'adresse l'allusion. A cet

égard, les *Maîtres-Chanteurs* sont particulièrement intéressants. Toutefois le poète, en mettant à la scène ses propres aspirations, a su garder à l'œuvre le haut caractère impersonnel qui doit nécessairement présider à la création artistique. L'œuvre traite la question essentielle de l'art : son progrès, son renouvellement.

Quand Hans Sachs donne des conseils à l'ardent poète ou émet des principes d'esthétique, il semble qu'on entende parler R. Wagner lui-même. Écoutez-le : Walter lui a fait part de la vision, qui lui est apparue en son sommeil, d'une Ève merveilleusement belle l'invitant à cueillir le fruit de l'arbre de la vie (acte III, 1er tableau) ; la narration du jeune chevalier terminée, le vieillard prononce ces paroles :

SACHS. Mein Freund, das grad' ist Dichter's Werk,
Dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
Wird ihm im Traume aufgethan :
All' Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.
. . . .

« Le rêve est le fond du poète ; c'est en le développant et l'appropriant suivant certaines lois, pour

en accroître la beauté, que celui-ci réalisera l'œuvre d'art... Dans le rêve sont les plus vraies illusions de l'humanité : la poésie n'est autre que l'expression d'un rêve. »

Plus loin, Sachs fait de sages remontrances à son bouillant protégé, dont l'indépendance semble faire fi des règles établies et des ressources enseignées par le métier : « Ce que l'instinct du poète a ébauché, l'art le complète.. Quand, au temps de la fière jeunesse, la poitrine se soulève aux battements heureux du premier amour, il peut arriver à beaucoup de chanter un beau Lied : c'est le printemps qui le chante pour eux ! Mais viennent l'automne et l'hiver, les nécessités et les soucis de la vie, les chagrins, la discorde : ceux qui alors savent encore chanter un beau Lied, ceux-là sont les Maîtres !... Que les règles enseignées par le temps vous guident fidèlement, et vous aident à conserver toujours ce que, dans les années de jeunesse, le printemps et l'amour vous ont inconsciemment mis au cœur [1] !.. »

[1] Ceci s'applique autant aux nations qu'aux individus. Les peuples chantent inconscients d'abord ; *l'artiste* conscient est un produit de civilisation. Voir ce que nous en avons dit à propos de l'épopée des *Nibelungen*.

Toutefois, si Sachs professe du respect pour ces règles d'art que la corporation conserve religieusement, il n'en conseille pas moins aux Maîtres (acte I[er], scène 3) de les éprouver une fois l'an, en descendant vers le peuple naïf et recherchant ses suffrages ; il veut empêcher la stérile routine d'étouffer la puissance du sentiment et de la nature ; il veut que les principes restent aptes à être fécondés par le génie. Tout en honorant la tradition, il sait deviner la poésie de l'avenir.

* * *

C'est avec une sorte de respect filial que R. Wagner cherche à faire revivre cette noble figure, toute de renoncement, de l'artisan-poète, et à l'exprimer en sa bonhomie joviale et légèrement narquoise, ses instincts chevaleresques, son idéalisme pratique, son élévation de vues contrastant avec l'humilité de sa condition, enfin le charme ingénu du génie qui s'ignore. « Aveugles ! aveugles sont les hommes ! » — dit Sachs dans cette scène (acte III, 1[er] tableau, monologue de Sachs) où se dévoile toute la pro-

fondeur philosophique de son âme. — « Pourquoi la chronique de la ville et du monde ne révèle-t-elle qu'aveuglement et férocité? Pourquoi la discorde doit-elle se glisser jusque parmi les habitants de ce coin de terre ?... »

Wahn! Wahn!
Ueberall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
In Stadt- und Welt-Chronik,
Den Grund mir aufzufinden,
Warum gar bis auf's Blut
Die Leut' sich quälen und schinden
In unnütz toller Wuth!
. . . .
. . . .

La simplicité des moyens, l'austérité, la sérénité de ce portrait font penser à l'art gothique, à la peinture des vieux maîtres allemands antérieurs à Albrecht Dürer. D'un autre côté, rien de plus grandiose que le choral par lequel le peuple de Nuremberg accueille l'entrée de Sachs, à la scène du concours final : d'un mouvement spontané tous les fronts se découvrent; toutes les bouches chantent

le poème par lequel il a salué Luther, « le rossignol de Wittenberg », et l'aurore de la Réformation ; cri immense de liberté dont l'effet musical est comparable à celui de l'Ode de Schiller dans la IXe symphonie de Beethoven :

« Wach' auf, es nahet gen den Tag
« Ich hör' singen im grünen Hag
« Ein' wonnigliche Nachtigall,
« Ihr Stimm' durchklinget Berg und Thal :
« Die Nacht neigt sich zum Occident,
« Der Tag geht auf von Orient,
« Die rothbrünstige Morgenröth'
« Her durch die trüben Wolken geht[1]. —

Enfin, c'est une page admirable, l'allocution de Sachs à Walter et au peuple, qui forme la péroraison de l'œuvre :

[1] Mme Judith Gauthier a donné une traduction de cet hymne dans les vers suivants :

Éveille-toi, le jour se lève ;
Une voix des taillis s'élève ;
Du *rossignol* j'entends les chants :
Ils résonnent de cime en cime,
Dans les vallons et dans les champs.
A l'occident la nuit s'abîme,
L'aube rouge à l'orient luit
Et le triste nuage fuit.

Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!

. . . .

. . . .

Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —
Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,
In falscher wälscher Majestät
Kein Fürst dann mehr sein Volk versteht;
Und wälschen Dunst mit wälschem Tand
Sie pflanzen uns in's deutsche Land.
Was deutsch und ächt wüsst' keiner mehr,
Lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich Euch:
Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging' in Dunst
Das heil'ge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!

On croirait entendre la voix de R. Wagner lui-même professant sa vénération pour ses illustres devanciers Mozart, Beethoven, Weber, auxquels il n'a jamais cessé de rendre hommage. Par la bouche de Sachs, il exhorte la foule à honorer ses Maîtres allemands par dessus tout et à se préserver de

l'influence latine qui envahit l'art : « Si les princes et les grands renient l'art national, aimons-le, nous, humbles artisans, et maintenons-le debout ! »

Les acclamations décernées par le peuple au triomphe de l'art pur forment le digne couronnement de l'œuvre. Dans cette apothéose, le héros Hans Sachs paraît transfiguré ; il prend des proportions surhumaines ; les avertissements qu'il donne à la multitude revêtent un caractère prophétique et font présager la victoire prochaine du génie germanique sur la « frivolité welsche »[1]. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, la nécessité de lutter contre la « frivolité welsche » et l'influence de la civilisation française en général était devenue la thèse favorite de R. Wagner, en cette période de sa vie où il cherchait à créer l'institution de Bayreuth.

*
* *

Les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* nous montrent la tradition, la science, le *dogme* de l'école

[1] Le caractère profondément allemand du poète Hans Sachs et sa popularité, que R. Wagner fait ressortir dans son drame, sont parfaitement conformes à la vérité historique.

formant, grâce à la sage intervention de Sachs, alliance avec les audaces, les élans primesautiers du génie novateur et enthousiaste. De même l'amour de Walter, le brillant chevalier, pour Éva, la fille du peuple, nous montre l'art aristocratique, — « hermétique » en quelque sorte, — cherchant ses inspirations dans le naïf instinct populaire, source de poésie la plus féconde et la plus fraîche, parce qu'elle est la plus proche de la nature et de la pureté originelle. Et ainsi nous voyons le triomphe de la vraie poésie s'achever au dénouement.

La comédie de R. Wagner acquiert par ces généralisations l'intérêt d'un symbolisme très développé et, en outre, une portée universelle. Le poème pris sans musique, pourrait certes se suffire à lui-même, grâce à la psychologie qui le domine, à la vérité des caractères, au charme de l'idylle et au piquant des nombreux épisodes, grâce aussi à la reconstitution du passé avec une soucieuse précision d'antiquaire et d'historien. L'intensité du coloris fait revivre devant nous d'une vie nouvelle les hommes et les institutions d'une période très curieuse de l'histoire, — la période de transition du moyen âge à la Renaissance, — époque d'avènement de la liberté dans l'art,

et point de départ de l'affranchissement de la pensée humaine! Mais ce qui, pour l'artiste, est du plus précieux intérêt, c'est le rapprochement, suggéré à l'esprit en bien des pages, entre les destinées du héros Walter et celles de l'auteur lui-même.

Il est impossible, en effet, de ne pas voir, dans l'antagonisme entre l'art pédant et bourgeois des Maîtres, gardiens jaloux du trésor des « Règles » immuables, et l'art libre incarné par Walter, une allusion à la lutte que R. Wagner a soutenue pour ses idées contre les « marqueurs » de son temps. Qu'en écrivant sa comédie, il ait été guidé par le dessein conscient d'en faire une satire ironique de l'état moderne de l'art, cela ressort de ses propres paroles : « C'est du sentiment ironique (*aus dem ironischen Bewusstsein*) de l'artiste qui se voit placé avec son idéal devant une critique haineuse et un public s'obstinant à le méconnaître, qu'est issue la première esquisse des *Meistersinger*[1] ».

A certains endroits du poème, ne trouve-t-on pas une frappante reproduction des « pavés »

[1] Richard Wagner's *Lebensbericht*, page 35, — écrit en 1879 pour la *North-american Review*.

qu'une critique mesquine, étroite, renfermée dans ses préjugés, a lancés dès le principe, et lance encore parfois aujourd'hui, contre la musique de R. Wagner :

BECKMESSER. « Kein Absatz wo, kein Coloratur,
Von Melodei auch nicht eine Spur !

MEHRERE MEISTER (*durcheinander*). Wer nennt das Gesang !
'S ward einem bang !
Eitel Ohrgeschinder !
Gar nichts dahinter ! »

Quant aux paroles si sages qui suivent (acte Ier, dernière scène), ne pourrait-on, avec Hans Sachs, aujourd'hui encore, les donner à méditer à certains de nos plus intolérants feuilletonistes :

« Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regeln Lauf,
Der eig'nen Spur vergessen,
Sucht davon erst die Regeln auf ! »

Ailleurs, nous croyons entendre R. Wagner lui-même, réclamant une adaptation rigoureuse de la musique à la poésie, quand il fait dire à Sachs :

« Ist euch an der Weise nichts gelegen ?
Mich dünkt, 's sollt passen Ton und Wort. »

Et aujourd'hui que sont tombées les barrières que la critique hostile, le *Merkerthum* contemporain, avait élevées entre le peuple allemand et son chantre inspiré, nous assistons au triomphe de l'art nouveau présagé dans cette mâle et fière apostrophe de Walter (acte Ier, final) :

« Aus finst'rer Dornenhecken
  Die Eule rauscht' hervor,
Thät rings mit Kreischen wecken
  Der Raben heis'ren Chor :
. . . .
. . . .
    Auf da steigt
Mit gold'nem Flügelpaar
Ein Vogel wunderbar :
Sein strahlend hell Gefieder
Licht in den Lüften blinkt ;
Schwebt selig hin und wieder,
Zu Flug und Flucht mir winkt.
. . . .
. . . .

Mais, si l'allusion de certains passages des *Maîtres-Chanteurs* paraît viser directement les détracteurs du maître, cette satire mordante des

formalistes du XVIe siècle a cependant une portée plus générale ; elle est dirigée contre les « Beckmesser » de tous les temps et de toutes les sphères [1], aussi bien ceux de la science, de la morale, de la politique, que ceux de l'art ; elle s'adresse à toute routine vissée en obtuse cervelle, à tout dogme conventionnel ou à toute doctrine exclusive en opposition avec les revendications du génie libre, quels qu'en soient le domaine et l'époque.

*
* *

La merveilleuse adjonction de la musique accomplie par R. Wagner communique à l'œuvre une vigueur surprenante de coloris et d'expression, grâce à la part active que les motifs mélodiques prennent au développement psychologique des ca-

[1] En matière artistique, leur stérilité les réduit au plagiat. Les *Maîtres-Chanteurs* contiennent en quelque sorte la philosophie du plagiat, en montrant que Beckmesser est incapable de tirer parti du *lied* de Walter. Sachs, se rendant compte de cette incapacité, le lui avait laissé entre les mains : le malicieux artisan se réservait d'ailleurs ainsi un moyen de confondre plus tard l'odieux greffier, — innocente perfidie que personne ne songe à lui reprocher !

ractères et des situations [1]. Le travail instrumental est surtont incomparable : chaque audition y révèle

[1] Les motifs mélodiques caractérisent notamment : le dogmatisme des Maîtres (le premier *Meistersingermotiv* de Heinrich Wilsing, la célèbre marche, bouffie d'un orgueil pédant), la pompeuse solennité de la Corporation (*Meisterfanfare*), l'entrée en séance des graves Maîtres-Chanteurs (*Zunftmotiv*), le génie spontané et libre de Walter (*Sängermotiv*), son amour pour Eva (*Liebesmelodie*), son ardeur impatiente, l'impression chevaleresque que produit sa personne (*Rittermotiv*), la poésie du printemps et de la jeunesse («Lenzesgebot, die süsse Noth...»), les aspirations de Magdalena (*Magdalenens Motiv*), l'espièglerie de l'apprenti David, son amour pour Magdalena, le tumulte des écoliers (*Lärmfigur der Lehrbuben*), leur persifflage railleur à l'égard du chevalier-poète (*Spottgesang* ou *Blumenkränzlein Melodie*: «Glück auf zum Meistersingen! Mögt euch das Kränzlein erschwingen...»), la fonction mesquine de «marqueur», l'aigreur chicanière de Beckmesser (hautbois dominant), l'attrait de la fête populaire de la Saint-Jean (*Johannismotiv* — motif qui a une proche parenté de rythme et de mélodie avec celui qui s'applique aux amours de Siegfried et Brünnhilde, dans *Götterdämmerung*), la bonhomie de Sachs (*Herzensgüte*), son travail de cordonnier (*Schustermotiv*), le bonheur que lui procure la poésie (*Dichterfreude*), la joie de la fête populaire (*Festesfreude*), l'amour d'Eva pour Walter, ses angoisses (*Motiv der Bedrängniss*), son anxiété relativement au sort de Walter (*Motiv der Liebesnoth*), l'ironie de Sachs à l'égard d'Eva qui est venue le trouver pour l'interroger (*Fragemotiv*), le charme qu'elle exerce sur lui par la grâce

d'inconnues beautés. Ce sont des prodiges de polyphonie, d'une richesse et d'une facilité de contre-

de sa personne (*Anmuth*), le doux abandon où se fondent les cœurs de Walter et d'Eva (*Hingebung*), les taquineries humoristiques de Sachs envers le malencontreux Beckmesser (*Sachsens neckisches Thema*), l'accord du luth de Beckmesser (*Lautenvorspiel — Stahlharfe* à l'orchestre), le ridicule de sa sérénade, son effroi et sa fuite sous les coups de matraque (*Prügelmotiv*), les exclamations des femmes éveillées par la bataille du IIe acte («Nein! dort schlägt sich mein Mann!»), la méditation philosophique de Sachs au début du IIIe acte (*Motiv der Weltweisheit* ou *Wahnmotiv*), l'attente anxieuse de David voulant se justifier auprès de Sachs (*Erwartung*), la vision de Walter (*Morgentraum*), la colère de Beckmesser (*Wuthsmotiv*), la félicité dans l'amour (*Liebesseligkeit*, — mélodie du quintette), le salut respectueux du peuple à Sachs, ses railleries à l'endroit de Beckmesser (*Spottmotiv des Volkes* : «Scheint mir nicht der Rechte...»). — Ces motifs ont des transformations et des développements très variés. D'après M. Pierre Bonnier, de la *Revue wagnérienne* (Les 83 orientations du motif-organe des Maîtres-Chanteurs, — 8 décembre 1885), tous ces motifs seraient des aspects différents d'un seul thème décomposé en rythmes divers et subissant des altérations harmoniques. — Il y a en outre dans les *Meistersinger* deux thèmes du *Tristan*, au moment où Sachs dit à Eva : «Mein Kind — von Tristan und Isolde — kenn' ich ein traurig Stück : — Hans Sachs war klug, und wollte nichts von Herrn Marke's Glück.» Ce sont les thèmes qui disent l'Amour de Tristan et d'Isolde (*Sehnsuchtsmotiv*), et la Plainte du roi Marke (*Markemotiv*).

point qui font continuellement penser au grand Sébastien Bach.

Il faut voir les *Maîtres-Chanteurs* exécutés en allemand et en Allemagne pour s'en faire une idée juste. Là le reflet des mœurs locales éclairera certaines scènes qui, ailleurs, semblent peut-être excessives. Mais c'est aux représentations modèles de Bayreuth que la comédie nous est apparue tout à son avantage, avec sa fantaisie légère, sa verve railleuse, ses traits d'observation fine, ses scènes de gai vaudeville alternant et contrastant avec des pages d'une grandeur saisissante; là éclatent la satire mordante qui traverse toute l'œuvre, et le caractère sinistre de la figure de Beckmesser, laissant au second plan le roman sentimental, — et bien germanique dans sa naïveté, — de Walter et d'Éva.

Nous avons montré déjà, en effet, les défauts de toute traduction : les poëmes de R. Wagner, en général, — nous le répétons, — se prêtent mal au vers français; qu'est-ce donc alors quand, comme ici, le texte original fourmille d'expressions intraduisibles et perd par la traduction[1] le meilleur de son comique ?

[1] C'est bien le cas de ce qu'on a appelé spirituellement « les *Maîtres-Chanteurs de Bruxelles*, de M. Victor Wilder. »

*
* *

Dans l'œuvre de R. Wagner, les *Maîtres-Chanteurs* forment le pendant du *Tristan*, étant, comme lui, une « œuvre d'art » conformée à son idéal et destinée à la démonstration de ses théories, en attendant l'achèvement de la *Tétralogie*. Ce furent, pour ainsi dire, deux créations jumelles ayant mûri simultanément en son cerveau, quoique dissemblables : l'une, historique et satirique, nous représente des tableaux de la vie ordinaire; l'autre, légendaire et mystique, nous transporte dans les mondes extra-terrestres. Mais l'une et l'autre sont l'expression d'un art nouveau, qu'il faut ou repousser entièrement ou préférer à tout autre, suivant que l'on a su, ou que l'on n'a pas su, en comprendre la beauté transcendante.

L'auteur, toutefois, dans les *Maîtres-Chanteurs*, revient un peu à cette *forme* musicale, qu'il semblait proscrire de parti pris dans le *Tristan*. Mais là, il ne s'appliquait qu'à peindre les *événements intérieurs* se déroulant dans l'âme de ses héros; ici, au contraire, il a des épisodes à caractériser, et, par la nature même des scènes, la coupe est plus

régulière et plus déterminée; il y a même des richesses purement musicales, des *lieder* à reprises, des ensembles vocaux harmonisés [1], de grands chœurs formant finale; il y a aussi quelques récitatifs à vide (*recitativo secco*) exigés par le caractère vif du dialogue, tandis que dans le *Tristan* la symphonie était ininterrompue.

Quoi qu'il en soit, en appliquant à la comédie ses idées sur le drame lyrique, R. Wagner en a fourni un complément de confirmation pratique. Et ce fut, au lendemain des fameuses journées du *Tristan*, une nouvelle victoire remportée, non plus sur le terrain du Mythe, cette fois, mais sur celui de la Réalité.

[1] La petite phrase, à la fois triste et tendre, qui, dans la scène entre Sachs et Eva au Ier tableau du IIIe acte, reflète si bien l'anxiété de la jeune fille avec ses craintes et ses espérances, s'élargit insensiblement en un *quintette vocal* de tournure italienne, où dominent les accents de joyeuse confiance. La présence de ce morceau étonne chez R. Wagner. C'est à Mme Wagner, dit-on, qu'on en doit le maintien; l'auteur voulait le rayer sans pitié de sa partition.



CHAPITRE XIX

Après les triomphes décisifs de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs,* confiant pour l'avenir dans la protection éclairée du roi Louis II de Bavière, « noble patron de son art », R. Wagner rentra dans sa solitude et reprit activement la composition de la *Tétralogie*, qu'il avait laissée au 2e acte de Siegfried ; il avait l'intention, cette fois, de la faire représenter, aussitôt qu'elle serait terminée, dans les conditions et sur le théâtre idéal qu'il avait rêvés jadis.

Pour préparer l'esprit public à cet événement et le rendre favorable à ses projets grandioses, il

avait écrit, au préalable, un ouvrage littéraire considérable : *Art allemand et politique allemande*[1], véritable hymne au génie germanique. Il s'y montrait manifestement hostile, sinon à la France, du moins à l'influence française en Allemagne ; il avait, en effet, adopté cette habile tactique d'épouser la haine qui y couvait en ce moment-là contre l'« ennemi héréditaire », et il présentait son drame épique des Nibelungen comme enfanté par le génie national dans ses efforts pour secouer le joug de la civilisation welche. Il avait, dans son nouvel écrit, pris pour thème cette pensée de l'économiste Constantin Franz, qu'il y avait même inscrite en exergue : « L'influence politique de la France, telle qu'elle se manifeste dans la propagande napoléonienne, ne repose que sur l'empire moral de sa civilisation... La meilleure sauvegarde contre sa prépondérance politique consiste donc à se sous-

[1] *Kunst und Politik*, ouvrage d'esthétique publié au commencement de 1868, d'abord en articles dans la *Süddeutsche Presse*; traduit en français la même année (Bruxelles, imprimerie Sannes) par un anonyme (M. Guilleaume?). Cette brochure parut avant l'exécution des *Meistersinger*, lesquels présentent déjà, nous l'avons signalé, un reflet des idées y développées.

traire à l'influence de cette civilisation matérialiste... Faire prévaloir dans le monde une culture intellectuelle plus noble, plus élevée, et hors d'atteinte de la civilisation française, telle est précisément la mission de l'Allemagne, qui seule, parmi les pays du continent, possède la vigueur d'esprit et la force d'âme nécessaires à ce but... Ce serait là une véritable propagande allemande, qui contribuerait pour beaucoup au rétablissement de l'équilibre européen...» (*Recherches sur l'équilibre européen.*)

*
* *

Pourquoi, — se demande R. Wagner, — à aucune époque de leur splendeur, les Français n'ont-ils pu produire un art comparable à celui des Italiens, ni une littérature poétique qui approchât de celle des Espagnols? L'explication de ce phénomène gît dans ce fait, que le peuple français s'est dépouillé de ses facultés natives au moment de son grand épanouissement intellectuel: Louis XIV et ses courtisans, en effet, érigèrent au XVIIe siècle les règles de ce qui passerait pour beau, règles

dont les Français d'aujourd'hui n'ont encore pu se débarrasser complètement. Ils arrivèrent à extirper ainsi le germe d'une poésie nationale. L'art français est donc né sans le concours du peuple, et s'il ne présente dans son ensemble aucune profondeur, s'il a transformé la beauté en élégance, la grâce naïve en convenance artificielle, c'est parce qu'il n'entre pas au cœur du peuple.

Ce fut exactement l'opposé qui eut lieu pour l'art allemand. Le génie germanique, il est vrai, fut mis dans l'ombre par l'éclat rayonnant de la cour de Louis XIV; car les princes allemands, serviles imitateurs des coutumes et modes françaises, imposèrent au peuple son influence et sa culture. Mais, en dépit de cet asservissement, un art allemand est né, sorti de l'âme du peuple; et c'est au théâtre que les premiers efforts d'émancipation intellectuelle se firent jour : Lessing a commencé la lutte contre la domination française, Schiller y a remporté les plus belles victoires. Winckelmann et Lessing avaient, par delà les siècles, découvert les divins Hellènes et avaient révélé aux regards aveuglés la plus pure beauté humaine! Gœthe parvint à marier l'idéal grec à l'esprit allemand (personnifiés dans Hélène et Faust); Schiller donna à l'esprit

régénéré la forme de l'*adolescent allemand* qui regarde avec un égal mépris la suffisance britannique et les séductions parisiennes!

Le *libre adolescent allemand* n'avait pas besoin de la faveur des princes, à la façon des Racine et des Lulli; il était appelé, au contraire, à secouer le joug des règles. Il vainquit le César français et, après ce haut fait, encore méconnu par ses princes, fonda la *Burschenschaft*[1].

* * *

L'action la plus décisive de l'esprit de régénération en Allemagne fut exercée par le théâtre : l'importance de la poésie dramatique de Gœthe et de Schiller, à cet égard, est indéniable. Vers la même époque (1822), le succès spontané du *Freischütz* et de ses mélodies vibrantes, où l'on sent si bien le souffle de l'« adolescent allemand », fut aussi une protestation contre l'introduction du théâtre français et de la musique italienne.

[1] Compagnonnage, ligue de démagogues et d'étudiants.

Puis vint la rénovation des arts sous le patronage des rois de Bavière Louis Ier et Maximilien II; le premier encouragea spécialement la peinture et la sculpture, le second, l'architecture, cherchant toutefois à produire un mouvement général vers la haute culture artistique. Mais ces princes, si sérieusement préoccupés du bien-être de leur peuple, laissèrent de côté l'art dramatique, qui est pourtant, de tous les arts, le plus en contact avec la vie populaire.

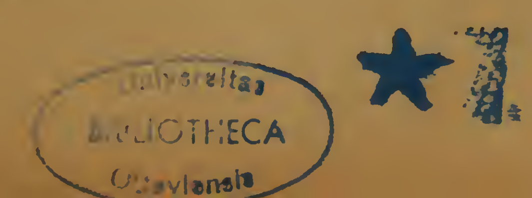
Au regard de cet art dramatique, R. Wagner devait, naturellement, envier un rôle de germanisation analogue à celui attribué dans les arts plastiques au plus puissant des peintres d'histoire de l'Allemagne, Kaulbach, l'idéaliste sincère, l'interprète de Klopstock, de Gœthe, de Wieland, le metteur en scène des légendes germaniques. Ce qu'un célèbre tableau de Kaulbach, le « Saint-Michel germanique terrassant la France », avait été en peinture, il voulait que sa *Tétralogie* le devînt au théâtre, c'est-à-dire qu'elle fût en quelque sorte le drapeau de la croisade contre les « Welches ». Et, dans cette vue, il cherchait à établir, par des considérations historiques, que son œuvre correspondait au génie allemand tout autant que la tra-

gédie d'Eschyle et de Sophocle correspondait au génie grec.

* * *

Le drame moderne fut créé par Caldéron et les poètes espagnols sur le terrain que leur avait préparé le clergé catholique par la représentation de la Passion. Il fut vivifié par l'Anglais Shakespeare, qui le remplit de la substance de la vie humaine sous toutes ses formes; puis il fut porté à son plus haut degré par Gœthe et Schiller. C'étaient des poètes allemands qui avaient eu, les premiers, conscience de la valeur de la création nouvelle des grands dramaturges espagnols; les premiers aussi, ils tendirent par-dessus les siècles la main à Eschyle et à Sophocle.

Si l'on compare le réalisme du théâtre français et l'idéalisme du théâtre allemand, on trouvera leur point de départ à l'un et à l'autre dans les relations de l'art mimique avec les différents arts. C'est dans le *talent du mime*, c'est-à-dire l'imitation servile de la nature, qu'il faut chercher l'origine du *réalisme*, tandis que l'*idéalisme* a sa source dans la repro-



duction du réel limité par le jugement esthétique du poète ou de l'artiste[1].

Il y a lieu ici d'éclaircir le rapport entre le réalisme et l'idéalisme dans l'art, choses dont on a tant et si légèrement parlé. Ce qui répugne au poète dans son contact avec le mime et lui cause une aversion semblable à celle de l'homme pour le singe, ce n'est pas la distance qui les sépare, c'est leur ressemblance ou du moins les points communs qui existent entre eux. Le poète reproduit en effet ce que le mime imite, la nature; la distinction réside dans la manière de s'y prendre et les moyens employés. Le poète, qui ne peut rendre l'événement rapporté ou l'objet décrit dans toute sa réalité, renonce à la représentation de certaines particularités pour s'attacher à une propriété ou une qualité principale; mais il élève cette dernière à une si haute puissance qu'on y reconnaît aussitôt le caractère de l'ensemble. Le regard du spectateur embrasse ainsi, sous une seule face, ce qui

[1] Cf. ce que nous en avons dit dès les premières pages de cette étude. Le *réalisme* cherche dans la *chose* (le latin *res*) le principe du beau; l'*idéalisme* le cherche dans l'*idée*. — Il y a là une nuance que l'esprit peut saisir — non sans quelque résistance, il est vrai.

ne lui serait guère intelligible par l'exposition de toutes les faces de l'objet : telle est l'œuvre du raisonnement esthétique ou de la faculté de jugement de l'artiste. Par cette limitation, le poète arrive à une représentation du réel, qui correspond à la notion de l'idéal ; par une idéalisation parfaitement accomplie, c'est-à-dire par une réalisation de l'idéal, il obtient un effet qui supplée à la contemplation impraticable de l'objet sous tous les aspects auxquels donne lieu son apparition dans le temps et dans l'espace.

Quand l'imitation servile de la nature domine dans l'art théâtral, celui-ci est soumis à l'empire du réalisme : c'est le cas pour la scène française qui, s'étant toujours appliquée à copier directement la vie réelle, est restée surtout un art de virtuosité. La copie lui fut facilitée par le fait, que la vie réelle elle-même, chez les Français, était devenue pour ainsi dire une convention théâtrale, chacun ayant réussi à faire de sa personne une *œuvre d'art*. Cet *homme artificiel* fut l'unique modèle des poètes tragiques du siècle de Louis XIV. Ceux-ci durent d'ailleurs se borner toujours à l'imitation de la réalité, se trouvant forcés de présenter la cour de Versailles, construite entièrement d'après des

prétentions théâtrales à l'*effet*, comme le seul type du noble et du sublime : l'on n'aurait osé prêter aux héros grecs ou romains des paroles, des pensées, des attitudes autres que celles du grand roi et de ses courtisans ; et le bon Dieu lui-même dut se résigner à s'entendre appeler courtoisement: *Vous !*[1]. — Cette civilisation conventionnelle des Français fut propagée dans le monde entier par leur théâtre.

Les poètes dramatiques allemands, au contraire, loin de reproduire simplement le réel sans idéal, s'élevèrent d'un vol puissant vers le domaine de l'*idée* pure. L'on sait quelle œuvre merveilleuse Gœthe et Schiller accomplirent simultanément à Weimar; mais le progrès marquant qui en résulta fut bientôt annihilé. Car leur successeur, Auguste de Kotzebue, mit en jeu dans ses pièces de théâtre tous les mauvais penchants, aussi bien ceux du

[1] La tragédie française du XVIIe siècle ne fut «qu'une peinture exquise du grand monde» suivant M. Taine. — Il est intéressant de rapprocher les jugements de R. Wagner et ceux de l'école historique sur la littérature classique française. Il a notamment défini l'état moral d'où est issue la littérature dramatique d'une manière analogue à celle de M. Taine (*Philosophie de l'Art*, leçons professées à l'École des Beaux-Arts; Paris, Germer-Baillière, 1865).

public que ceux des acteurs, et il exploita surtout le « genre scabreux », c'est-à-dire un rien absolu, tellement vide de sens, qu'on y cherche l'obscène jusqu'à ce qu'il apparaisse enfin à la curiosité éveillée, — le talent consistant à éviter que la police y pût trouver à redire.

Malheureusement la cause de Kotzebue fut épousée par les princes allemands, et c'est ainsi que, les modes parisiennes prévalant sur les théâtres de cour, le goût se pervertit en Allemagne par l'influence française. Le public alla jusqu'à y applaudir à de honteux saccages des poèmes originaux de Gœthe et de Schiller, ceux entre autres qui avaient été commis par les librettistes parisiens de *Faust* et de *Guillaume Tell*. Car on osa présenter aux Allemands leur *Tell* sous la forme d'un opéra français traduit, où leur propre caractère était défiguré dans ce qu'il avait de meilleur, et leur *Faust* transposé dans « un style affecté de lorette » ! Le public fut ravi, et les sublimes poèmes de Schiller et de Gœthe furent relégués à l'écart, ne devant plus servir désormais qu'à démontrer le progrès du théâtre depuis les temps lointains de leur éclosion !

Le poète allemand se vit réduit à pasticher Scribe

et à exploiter l'*actualité*. C'est bien l'ère de l'*actualité* qui s'était ouverte ! Puis ce fut Henri Heine, qui engendra une littérature nouvelle, consistant dans le persifflage de tout ce qui est grand et sérieux ; de Paris, sa patrie d'adoption, il divertissait par ses saillies le public allemand, et le consolait de sa décadence intellectuelle !

* * *

Il était temps, — concluait l'auteur d'*Art et Politique*, — que le « libre adolescent allemand » vînt lutter contre l'esprit français corrupteur, et fonder une nouvelle civilisation germanique. Or, la *science* comme moyen de régénération ne peut agir d'une façon immédiate sur l'esprit des masses ; elle peut seulement servir de couronnement à une éducation populaire déjà florissante. C'est l'art, et surtout le théâtre, qui reste le grand éducateur du peuple. — Il suffit, pour s'en convaincre, de constater à quel point l'opéra et la comédie modernes règnent fâcheusement sur les imaginations, sur le goût, sur les mœurs : l'on peut affirmer que si l'aspiration

idéale, si forte encore à l'aurore de ce siècle, est presque éteinte dans la génération actuelle, le théâtre y a contribué pour une large part.

C'est la représentation de l'*Anneau du Nibelung* qui devait ramener l'Allemagne au génie national allemand; et c'était à l'obtenir que travaillait R. Wagner.

A cet effet, s'il avait déjà exploité, dès avant la guerre de 1870, l'hostilité qui couvait en Allemagne contre la France, il continua, pendant le siège de la citadelle de « l'esprit welche », sa campagne contre l'influence française, en écrivant une « comédie à la manière antique d'Aristophane » intitulée: *Une Capitulation*[1]. Dans cette farce, cette

[1] Cette œuvre satirique était destinée à être mise en musique; il l'avait confiée dans ce but à l'un de ses disciples, Hans Richter, pour en faire une opérette d'actualité, lui-même s'étant reconnu incapable d'écrire de la musique à la Offenbach. Le texte, bien que publié en 1871, ne fut connu en France qu'en 1876; ce fut M. Victor Tissot dans son livre: *Les Prussiens en Allemagne*, qui en révéla l'existence insoupçonnée; et, comme R. Wagner raillait incidemment les avocats du Gouvernement de la Défense nationale, cette découverte fut exploitée contre lui par ses ennemis et lui causa un préjudice considérable auprès des Français, malgré la lettre qu'il adressa à ce sujet (25 octobre

Posse trop tudesque, il cherchait surtout à « ridiculiser la situation du théâtre allemand » : avec une amère ironie, il y représentait les directeurs-intendants des théâtres allemands se précipitant dans Paris assiégé, afin d'en emporter les nouveautés en fait de pièces et de ballets.

Mais, d'une manière générale, s'il combattait l'influence de l'esprit français sur les Allemands, il ne combattait pas cependant l'esprit français lui-même. Il mettait seulement en lumière ce qui, dans cet esprit, est en contradiction flagrante avec les qualités propres de l'Allemand, et ce que ce dernier a tort de vouloir copier.

1876) à M. Monod, directeur de la *Revue historique* de Paris. — C'est à tort qu'on a prêté à R. Wagner des sentiments de haine contre la France, lesquels auraient été causés par l'échec de son *Tannhäuser* à Paris, en 1861. Au contraire, il a constamment reconnu, en bien des choses, la supériorité de cette grande nation, tout en estimant, avec infiniment de raison, que ses compatriotes avaient tort de copier l'esprit français ou de s'affubler des modes françaises en contradiction avec leurs propres qualités natives. D'ailleurs, s'il a malmené certains Français — moins à coup sûr que ne l'ont fait les journaux français eux-mêmes, — il n'a pas épargné les Allemands non plus, notamment après la déception relative des représentations de Bayreuth en 1876.

* * *

En attendant, son rêve d'un théâtre modèle destiné à l'exécution de l'œuvre entrait dans la voie de la réalisation. Dès 1866, en effet, le célèbre architecte Gottfried Semper avait, d'après les ordres du roi Louis II de Bavière, tracé le plan d'un théâtre répondant aux nombreuses exigences que nous avons énumérées dans un chapitre précédent. Le monument devait primitivement être érigé à Munich, dans le style dont l'engouement royal a doté cette ville. Mais l'hostilité du peuple fit renoncer à ce projet.

Alors R. Wagner recourut aux souscriptions publiques : l'*Allgemeiner R. Wagner-Verein* se fonda dans ce but, avec des agences dans toute l'Allemagne et dans toutes les colonies d'Allemands disséminées sur le globe. Et dès 1871 il put, — prophète en son pays, — choisir en personne l'emplacement de son temple au sommet d'une colline de la Haute-Franconie, dans le voisinage de la vieille

et paisible ville de Bayreuth. Cette colline, il la lui fallait soustraite aux coteries et aux préjugés, aux funestes traditions ancrées dans les usages; il la lui fallait loin des bruits du monde moderne, loin des influences antiartistiques qui auraient pu troubler le pacifique travail d'art et l'empêcher d'accomplir sa mission avec l'indépendance nécessaire. C'est qu'il voulait édifier un théâtre en tout conforme à son *idée*, et où il fût maître absolu, où aucune intervention étrangère ne pût dénaturer l'impression du spectateur; il voulait créer un séjour exclusivement d'artiste où seule la communion sainte de l'Art attirât, enfin élever au Vrai et au Beau un sanctuaire où les platitudes et la vénalité du métier ne vinssent jamais apporter leur profanation. La minuscule cité des margraves de Bayreuth, localité protestante, à l'abri des autonomistes et des catholiques ultramontains et dévouée au parti national-libéral, — située en outre sur le sol bavarois, où lui était assurée la protection du roi Louis, — convenait à merveille pour donner asile au Maître et à son Théâtre.

L'inauguration solennelle du *Festspiel-Haus* eut enfin lieu le 13 août 1876, et une série de trois représentations de la *Tétralogie* y fut donnée, atti-

rant une énorme affluence d'auditeurs, dont fut l'élite artistique et princière du monde[1].

* * *

« Ayez une volonté, vous aurez un théâtre national et un art nouveau ! » avait dit en substance R. Wagner dans une courte mais célèbre allocution

[1] Malgré le prix élevé des places (30 marcs) et le désintéressement de tous les interprètes, l'entreprise laissa un déficit de 150,000 marcs. Le théâtre fut ensuite fermé et se rouvrit seulement en 1882 pour *Parsifal* ; R. Wagner avait d'ailleurs formellement compté que cette construction en briques et bois ne servirait qu'à une seule série de représentations de sa grande œuvre. Les décors de l'*Anneau du Nibelung* furent vendus à l'impresario Angelo Neumann qui fit jouer l'ouvrage complet à Munich, à Leipzig, à Hambourg, à Vienne, etc., enfin à Berlin en 1881. Il vint même à Bruxelles en 1883, avec Anton Seidl, disciple de R. Wagner, comme Kapellmeister. « Le public » — a écrit R. Wagner à propos de ces tournées — « sembla très satisfait, quand mes *Nibelungen* passèrent de scène en scène, joués sans la conception des véritables exigences de l'œuvre. L'ouvrage, défiguré par des coupures et représenté dans des milieux auxquels il n'était point destiné, fut applaudi de telle sorte qu'on ne put encore songer à le répéter spécialement à Bayreuth. » — Pour éviter le même sort à son *Parsifal*, il eut soin plus tard d'en réserver le monopole au théâtre de Bayreuth.

prononcée à l'issue de la première exécution de la *Tétralogie.* Il réclamait le concours du peuple allemand pour pouvoir opposer l'art allemand à l'art français ou italien. Son théâtre avait dégagé le génie germain des « formes welches », comme la Réforme avait dégagé la religion allemande des pompes du culte romain; — il devait donc être, suivant lui, officiellement reconnu comme le type de l'art national.

Sous ce rapport il éprouva une déception; et il s'indigna de l'obstination de ses concitoyens à ne pas apercevoir la tendance nationale de son œuvre. Dans *l'Œuvre et la Mission de ma vie*[1] il se plaignait amèrement de ce que le but de ses efforts fût resté incompris partout, sauf en Bavière, et de ce que le gouvernement de l'empire ne s'empressât pas de réaliser ce dont il avait montré la possibilité pour l'amélioration de l'art national[2].

[1] *Richard Wagner's Lebensbericht*, autobiographie publiée par la *North-american Review* en juillet et août 1879 et destinée par l'auteur à servir d'appel à ses amis du Nouveau-Monde, comme aussi à ceux en général qui ne lisaient pas les *Bayreuther Blätter* ou les 9 volumes récemment parus de ses *Gesammelte Schriften.*

[2] Il n'avait pas trouvé auprès du vieil empereur Guillaume l'appui qu'il cherchait. Le puissant monarque n'avait

* * *

Ce pavillon allemand, cette enseigne d' « art germain », voire même d' « art anti-français », dont il avait orné son œuvre, semble bien un peu une réclame faite en vue d'arriver sûrement et rapidement à la popularité. Il est, somme toute, vraisemblable qu'il voulut simplement mettre en jeu l'amour-propre national pour gagner le cœur allemand, toutefois sans être dupe lui-même de ses discours à cet égard.

Qu'est-ce donc que la nationalité dans le grand art? C'est une circonstance fortuite, accidentelle, qui ne peut être érigée en principe. Certes, une œuvre d'art, soit-elle même essentiellement d'une

coopéré que pour 300 thalers à l'érection du théâtre-modèle; mais comme il s'était rendu en 1876 à Bayreuth pour assister à la première représentation, R. Wagner espérait de sa présence qu'il allait consacrer officiellement la reconnaissance du nouvel art allemand. Il n'en fut rien qu'une cruelle désillusion pour le réformateur. En effet, le souverain se montra froid à l'égard de l'œuvre, qu'il n'écouta même pas jusqu'au bout.

portée générale, comme celle de R. Wagner, peut se ressentir par quelque côté de l'influence du siècle et du coin de terre où elle est née; elle peut contenir des éléments nationaux qu'on ne peut négliger; mais son domaine est universel comme la divinité, la nature, l'âme humaine, le sentiment du beau, infinis dans le temps et dans l'espace. Ce n'est pas, à coup sûr, l'objet du grand art que d'exprimer des particularités locales ou « d'époque », et R. Wagner est le dernier à qui serait venue la pensée d'amoindrir l'art au point de lui assigner une date et des frontières [1].

Au demeurant, qu'ont donc d'allemand les drames de R. Wagner, hormis la langue? [2] Les sujets même sont pour la plupart étrangers à l'Allemagne. Car parmi les vieilles légendes qu'il a mises à la scène, une seule est d'origine germanique, celle du *Tannhæuser*. Les dieux et les héros de ses *Nibelungen* appartiennent plus à la Scandinavie qu'à la

[1] Cf. ce que nous avons dit précédemment de ces esthéticiens qui proclament que « l'œuvre d'art doit être de son temps et de son pays ».

[2] Nous ne parlons pas ici des *Meistersinger*, qui forment une exception dans l'œuvre de R. Wagner. Cette comédie, d'un caractère historique national, est forcément *echtdeutsch*.

Germanie[1]; le mythe du *Hollandais volant* a existé chez la plupart des peuples marins du Nord; quant aux légendes de *Parsifal,* de *Lohengrin*, de *Tristan*, bien que chantées par les vieux poètes allemands,

[1] Certaines de ces traditions ont même une origine franque. Siegfried, par exemple, le *Sifrit* du Nibelunge-nôt, le *Seyfrit* du Heldenbuch, le *Sigurth* des Eddas, est désigné dans les chants scandinaves comme le descendant des rois du *Frankenland* et le héros du *Niederland.* Il rappelle le valeureux Sigebert Ier, roi d'Austrasie (535-575), qui repoussa les Avares (565), chassa de ses États son frère Chilpéric, épousa (566) Brunehilde ou Brunehaut, fille du roi des Wisigoths d'Espagne (mariage chanté dans les vers du poète Fortunat). La rivalité de Brunehaut et de Frédégonde paraît correspondre à celle de Brünnhilde et de Fricka; Galswinthe, épouse du roi de Soissons, victime de Frédégonde, ne serait autre alors que Sieglinde. Brunehaut, comme la Walkyrie, apporta chez les Franks la sagesse d'une race supérieure, les institutions juridiques et administratives des Romains, et elle protégea les missionnaires: les traditions ont conservé à son souvenir certain caractère de grandeur. Outre Fortunat, Grégoire de Tours et le pape Saint-Grégoire ont célébré ses mérites. — Ses luttes avec Frédégonde se retrouvent aussi dans la rivalité de la Brünnhilde et de la Crimhilde (Gutrune) des *Nibelungen.* — Chilpéric est peut-être le prototype d'Albérich; c'est le roi Hialprek de la légende de Sigurd, chez lequel se réfugia le Nain Regin; celui-ci devint forgeron et éleva, en vue de sa vengeance, le jeune Sigurd; Regin serait donc le Nain Mime du poème de R. Wagner.

elles ont des origines celtes. — En remontant au plus haut dans le passé des races, R. Wagner empêchait précisément son œuvre d'être étroitement locale. Il en élargissait le cadre jusqu'à atteindre l'envergure des tragédies grecques, dont les données mythiques sont, non pas nationales, mais purement humaines. Chacun de ses drames se base sur les idées générales qui constituent un patrimoine commun à tous, nous ayant été transmises par les poètes grecs, nos ancêtres intellectuels.

Le héros qui n'a pas participé à la vie réelle d'un temps et d'un pays déterminé et qui n'a existé qu'en rêve est d'un intérêt plus général qu'un héros historique. Car tandis que l'histoire se meut dans des limites précises et restreintes qui mettent un frein à la libre conception du poète, le domaine du mythe est, au contraire, indéfini. Les héros wagnériens s'élèvent, par le symbole, bien au-dessus de l'épisode et acquièrent une signification universelle. Des figures telles que Lohengrin, Siegfried, Tristan, Parsifal, n'auraient pu être mises dans un cadre historique. Il fallait que le symbole les recouvrît de son voile pour les rendre acceptables à la scène; il fallait peut-être aussi l'auréole magique dont les harmonies musicales viennent ceindre les fronts des héros.

Mais si la substance des drames de R. Wagner n'est pas essentiellement allemande, du moins l'esthétique wagnérienne, — a-t-on dit[1], — est la résultante logique de l'esthétique allemande. La conception du *Drame musical* se rattache, il est vrai, aux principales théories de l'art émises en Allemagne depuis le siècle dernier; elle fut prophétisée par Lessing dans la continuation de *Laocoon* (1768), par Herder dans sa causerie sur *Alceste* et par Hegel dans l'*Esthétique* (1835-1838). Hegel reconnaît même que la synthèse des arts aboutit à la suprématie de la forme dramatique, et il assigne à l'Art une mission nationale, thèse reprise par R. Wagner, comme nous l'avons vu. En outre, le sentiment esthétique hégélien finit par se perdre dans le sentiment religieux; or, une conception religieuse engendra *Parsifal,* expression suprême de l'art wagnérien; ne serait-ce pas là une confirmation des théories des esthéticiens allemands[2]?

[1] Cf. Édouard Rod : *Wagner et l'Esthétique allemande;* Revue contemporaine, 25 juillet 1885.

[2] Il nous faut, ici, citer encore Gœthe, qui opposait Shakespeare et Ossian aux classiques français, la mythologie du Nord à celle de l'Olympe, la nature à la convention, demandant en outre que l'Allemagne fût allemande et se gardât de calquer l'art des peuples voisins.

— Dans la métaphysique de R. Wagner on retrouve aussi certaines idées de Hegel, de Schelling, de Feuerbach et surtout de Schopenhauer; le panthéisme dont il a, notamment, si merveilleusement exprimé la poésie, semble émaner d'eux. Schelling, on le sait, faisait du sens de l'art une faculté spéciale mettant l'homme en communication avec la grande âme du monde, dont la sienne n'est qu'un fragment. « Quand la beauté se révèle à l'âme », a dit Schopenhauer, « la volonté s'endort. » — L'Art, suivant les philosophes allemands, n'est pas une conception de luxe qui trouve sa fin dans l'agrément qu'elle procure à l'homme [1]; c'est une conception surhumaine, une révélation surnaturelle en quelque sorte, suggestive comme les symboles des religions positives. Ceci, certes, s'applique particulièrement à l'art wagnérien, issu d'un souverain Désir vers le Mieux.

Raisonnablement, le fait qu'il existe des affinités

[1] Le but de l'Art — dit Hegel — est de représenter aux yeux et à l'imagination l'identité de l'*idée* et de la *forme*; c'est la manifestation de l'éternel, du divin, du vrai absolu dans l'apparence et la forme réelles. C'est la délivrance de l'esprit, qui s'affranchit du fond et de la forme de l'existence finie.

entre R. Wagner et la philosophie ou l'esthétique allemande suffit-il pour assurer à son œuvre un caractère national? A ce compte elle aurait aussi des racines en France : sans parler de J. J. Rousseau et de Grimm, Beaumarchais, nous l'avons montré, fut en certains points l'Annonciateur de R. Wagner; en outre, plusieurs des thèses soutenues dans la fameuse *Lettre sur la Musique* (1860), notamment ce qui concerne le style symphonique du drame lyrique, ainsi que certaines appréciations sur la renaissance artistique et littéraire de l'Allemagne, ont été retrouvées dans un ouvrage publié en 1825 par L. Vitet, de l'Académie française (*Études sur l'histoire de l'Art — La musique théâtrale en France*). L'on n'a pas dit cependant que le maître de Bayreuth fût une résultante de l'esthétique française...

Les Allemands eux-mêmes ont refusé à R. Wagner le caractère national qu'il réclamait spécialement pour son œuvre. Ils jugèrent que Weber, avec sa fantaisie naïve, procédait plus franchement de la terre allemande. — Au surplus, R. Wagner, de son propre aveu, s'est inspiré avant tout des traditions de la Grèce antique, laquelle, par son ciel, ses coutumes, ses mœurs, diffère essentielle-

ment de la Germanie; et visiblement, par les dispositions architecturales de son théâtre de Bayreuth, par le retour régulier et le caractère solennel des représentations, il a voulu imiter la parure des fêtes religieuses et théâtrales d'Olympie, source merveilleuse où toute la race hellénique venait puiser le sentiment de sa vie supérieure.

Sans conteste, en créant l'institution de Bayreuth, il avait en vue, non pas de présider à une croisade anti-française et de faire œuvre de patriotisme, mais d'inaugurer un Art international, agent d'une culture nouvelle, — dans laquelle le génie allemand l'emporterait peut-être sur les autres par son essence plus idéale. Lui-même a protesté contre les intentions fausses qu'on lui attribuait. Dans une lettre célèbre [1], après avoir constaté que, dans ses tendances, il était moins rapproché du mouvement intellectuel de l'Allemagne contemporaine que de celui d'autres peuples, il ajoutait ces mots: « C'est peut-être là une preuve du caractère profondément humain de mon art, dans lequel pourtant des étrangers et des Allemands peu clairvoyants ont voulu ne voir qu'une tendance étroitement nationale. »

[1] Lettre à M. Monod, 25 octobre 1876, déjà citée ci-dessus.

Au surplus, les drames de R. Wagner ont leur place marquée parmi les chefs-d'œuvre universels de l'humanité, comme ceux de Caldéron, de Shakespeare, de Gœthe, de Schiller, qui ne sont pas espagnols, anglais ou allemands, mais simplement *humains*. S'il y a des tendances spéciales inhérentes au génie de chaque race, elles sont explicables par les diversités de tempéraments individuels. Mais l'Art, au fond, possède un domaine unique appartenant à tous les peuples, celui du Bien, du Beau, du Vrai. Et cette universalité s'applique plus encore au Drame chanté qu'au Drame parlé, puisque la langue de la musique est bien celle qui n'a pas de patrie.

Toutefois, ce qui enrayera sa diffusion, c'est que, en dépit de son caractère cosmopolite, le Drame chanté de R. Wagner est de beaucoup plus difficile à traduire en langue étrangère qu'un Drame parlé; car, en vérité, si la partie symphonique peut intégralement subsister dans les traductions, il n'en est pas de même de la mélodie vocale, laquelle s'adapte bien au texte original, mais s'adapte mal au texte traduit, ayant été déduite de l'accentuation allemande. Il importerait donc, pour que la traduction se trouvât complète, que la partie vocale fût

remaniée complètement et adaptée au nouveau texte, tant au point de vue du sens adéquat de la parole et du chant qu'à celui du rythme lui-même dans la déclamation.

En supposant même ces graves difficultés résolues, il est permis de se demander si le théâtre wagnérien s'implantera jamais définitivement chez les peuples de race latine. Bien des circonstances s'y opposent, d'abord l'esprit « welche » si vif, si léger, qui cherche avant tout dans l'art un amusement, un ornement, une source de jouissances superficielles ; puis le courant matérialiste qui règne chez ces peuples et qui conduit à la suprématie du réalisme dans la littérature et dans l'art. Toutefois, comme nous l'avons déjà montré, une réaction spiritualiste se dessine, trahissant l'existence de secrètes aspirations vers l'idéal ; une conception plus élevée de l'art en naîtra et mènera sans doute à une compréhension totale du Drame nouveau. A cet égard, nos espérances sont grandes.





CHAPITRE XX

Le sentiment esthétique hégélien, avons-nous vu, finit par se perdre dans le sentiment religieux. Or la suprême expression de l'art wagnérien, le degré final atteint dans sa réalisation d'un idéal intime et profond, nous ramène vers le sentiment religieux. Le drame sacré de *Parsifal* doit-il être envisagé comme la résultante nécessaire, l'aboutissement logique d'une évolution d'idées?

R. Wagner avait, comme nous l'avons dit, abandonné le drame du Renoncement bouddhique, ébauché précédemment, en faveur du drame du Renoncement chrétien. Il avait reconnu la conformité des principes primitifs du christianisme non seulement avec ceux prêchés plusieurs siècles auparavant par

les sages bouddhistes, mais encore avec les doctrines de la philosophie pessimiste, en particulier celles de Schopenhauer, dont il faisait à cette époque une étude approfondie. Schopenhauer lui-même, d'ailleurs, rapprochait sa théorie de l'*Affirmation du Vouloir-vivre* de celle du *Péché originel*, et sa théorie de la *Négation du Vouloir-vivre* de celle de la *Rédemption*. Ces dogmes de la religion chrétienne, qui contiennent en substance ses doctrines, s'accordent non moins parfaitement, — chose curieuse, — malgré une radicale diversité de formes, avec les doctrines et les préceptes moraux contenus dans les inscriptions sanskrites et les livres sacrés de l'Inde. Ainsi le fond des deux grandes religions est le même; elles ont pour source commune le pessimisme; elles sont issues, à quelques siècles d'intervalle, de la même souffrance humaine: Jésus en Palestine et Çâkya-Mouni[1] dans l'Inde gangétique ont prêché l'un et l'autre le grand Renoncement.

[1] « Le Çâkya pénitent », incarnation de Bouddha, fondateur du bouddhisme. Il vécut vers le XIe siècle avant Jésus-Christ, suivant les Chinois ou Bouddhistes du Nord, ou plus vraisemblablement vers le VIIe, suivant les Singhalais ou Bouddhistes du Sud.

Or c'est ce Renoncement que R. Wagner voulait chanter dans son drame hindou ou chrétien; et son instinct artistique le poussa finalement vers la formule du christianisme primitif plutôt que vers la formule bouddhiste. *Parsifal*[1] fut donc la glorification du Renoncement chrétien.

[1] *Parsifal, ein Bühnenweihfestspiel von R. Wagner.* — La première ébauche du poème date du printemps 1857, à Zurich (les pages d'admirable symphonie et de fraîche inspiration qui expriment le charme du Vendredi-Saint datent aussi de cette époque); mais longtemps auparavant, à l'époque du *Lohengrin*, en étudiant les récits de chevalerie du moyen âge, R. Wagner s'était occupé du sujet de l'œuvre. L'ébauche fut complétée et le plan du drame établi en 1864 à la prière et dès l'avènement du jeune roi Louis de Bavière, particulièrement épris de Lohengrin et de la légende du Graal. Le poème fut écrit à Bayreuth en 1876-77 aussitôt après les fameuses représentations de la Tétralogie; il fut publié en décembre 1877. De 1877 à 1879, R. Wagner composa l'esquisse détaillée de la musique, qui fut terminée dès le 25 avril 1879 ; l'instrumentation lui prit trois années (elle le fatigua beaucoup, car il était excessivement soucieux du choix des instruments dans l'attribution de ses figures mélodiques et harmoniques) ; elle fut entièrement terminée à Palerme au commencement de 1882. Seize représentations de l'œuvre eurent lieu en juillet-août 1882 au Festspiel-Haus de Bayreuth. — En vue de cette exécution solennelle, R. Wagner avait, dès l'automne 1877, fait appel à ses amis. Les différentes socié-

* * *

Mais fut-ce, en même temps, dans la pensée de son auteur, — comme on l'a prétendu à son appa-

tés de patronage existantes furent alors réunies en une association générale, le *Patronats-Verein*, ayant son centre à Bayreuth : les membres devaient avoir, moyennant une contribution annuelle de 15 marcs, le droit exclusif d'assister aux répétitions générales et aux représentations de l'œuvre. Dans le fait, les deux premières exécutions (26 et 28 juillet 1882) furent réservées aux « patrons » ; la troisième (30 juillet) et les suivantes furent rendues accessibles au public payant, et produisirent de magnifiques recettes, ce qui décida de l'avenir de Bayreuth. Voici les noms des créateurs des principaux rôles, artistes inimitables aussi bien par le désintéressement que par le talent : pour Kundry, Amélie Materna (Vienne), Theresa Malten (Dresde), Marianna Brandt (Berlin); pour Parsifal, les ténors Winckelmann (Vienne), Gudehus (Dresde), Jæger (Bayreuth); pour Amfortas, le baryton Théodore Reichmann (Vienne); pour Gurnemanz, le baryton Émile Scaria; pour Klingsor, la basse Carl Hill (Schwerin); pour Titurel (rôle de coulisse), Kindermann (Munich). Les rôles secondaires de chevaliers, d'écuyers, de filles-fleurs eurent pour titulaires des artistes remplissant les premiers rôles dans leurs théâtres respectifs. La direction était confiée à Her-

rition, — la glorification d'une confession religieuse? Le drame impliqua-t-il une transformation d'idées personnelles, une tendance vers l'orthodoxie chrétienne, une « conversion » qui aurait été opérée par l'illustre abbé Liszt?

D'abord, — il ne faut pas l'oublier, — le drame

mann Lévi (Munich). Les décors, les esquisses et maquettes des costumes et accessoires étaient de ce peintre russe Paul de Joukowski, qui, ayant rencontré R. Wagner à Naples (1881), avait tout quitté pour le suivre. — *Parsifal* fut repris seul dans les étés 1883 et 1884; avec *Tristan* en 1886; avec les *Meistersinger* en 1888 (alors seulement fut *réalisé* le vrai Parsifal par le ténor anversois Ernest van Dyck); avec l'un et l'autre de ces ouvrages en 1889; enfin avec *Tristan* et *Tannhæuser* en 1891, et les *Meistersinger* en outre en 1892. Parmi les nouveaux protagonistes, il faut citer Carl Greng (Vienne), succédant depuis 1891 au regretté baryton bruxellois Émile Blauwærth dans Gurnemanz, Carl Scheidemantel (Dresde) et Kaschmann (Milan) dans Amfortas, Lievermann (Munich), Emil Liepe (Berlin) et Fritz Plank (Carlsruhe) dans Klingsor, Mme Pauline Mailhac (Carlsruhe), doublure de Thérèse Malten (Dresde) dans Kundry, Wilhelm Grüning (Hanovre), doublure d'Ernest van Dyck (Anvers) dans Parsifal. — *Parsifal* n'a jamais été exécuté ailleurs, R. Wagner en ayant réservé le monopole à son théâtre de Bayreuth (jusqu'à extinction des droits d'auteur). — D'après ce qu'on nous annonce de Bayreuth, il y aura dans l'été 1893 huit représentations de *Parsifal*, joué seul, et pour la dernière fois, avant de céder la scène à la Tétralogie.

sacré avait été projeté et même esquissé 25 ans plus tôt (1857), dès avant le *Tristan;* bien mieux encore, les scènes religieuses y ont été transportées d'un autre grand drame du Renoncement, *Jésus de Nazareth*, directement déduit, celui-là, du Nouveau Testament[1], et dont l'idée première remontait, nous l'avons vu, à l'époque de l'échauffourée de Dresde (1849). En outre, le symbole s'impose à l'esprit dans ces cérémonies solennelles du culte du Graal et dans les Légendes pieuses du moyen âge ou les tableaux du Nouveau Testament mis en scène, et il leur enlève de leur signification apparente; à côté de ces manifestations et, comme par un développement parallèle, l'on trouve d'ailleurs, dans le poème de *Parsifal*, les croyances de ce temps-là

[1] Parsifal est, en quelque sorte, la conception définitive de *Jésus de Nazareth;* comme l'a fait observer M. Maurice Kufferath (*Guide musical*, 9 et 16 août 1891), il importe de remarquer que, pas une seule fois, R. Wagner dans son poème n'a prononcé le nom de Jésus, — scrupule philosophique et religieux, — malgré les nombreuses allusions au drame du Golgotha; c'est qu'il a voulu éviter l'apparence d'un empiétement sur le domaine de la religion positive. Son drame est résolument chrétien, — mais *chrétien* simplement; le « Sauveur » (*Heiland*) est une notion vague qui laisse à l'œuvre un caractère mystique.

en la Magie, la Nécromancie, la Sorcellerie, l'Alchimie, la Philosophie occulte, lesquelles interviennent également comme éléments poétiques dans le drame. En devenant symbolique, la Religion a été matérialisée; elle a perdu de la haute spiritualité qu'elle possédait dans les premières œuvres où le poète nous montrait la piété de la sainte Élisabeth ou de Lohengrin.

Si, d'ailleurs, nous pénétrons la pensée secrète de l'auteur, nous retrouvons souvent les idées de pessimisme de Schopenhauer comme influence dominante. Au fond de la conception, nous découvrons l'aspiration au repos, à l'anéantissement de la personnalité, au grand détachement du monde, au non-être de Bouddha ou au Nirvanâ des Hindous, plus que le sentiment infini de l'au-delà, l'espérance d'une vie meilleure enseignée par le christianisme[1]. Dans sa correspondance particulière,

[1] Nous trouvons cependant la notion d'une existence meilleure succédant à nos épreuves terrestres, dans cette invocation d'Amfortas devant le cercueil de son père Titurel :

Oh! der du jetzt in göttlichem Glanz
Den Erlöser selbst erschau'st,
Erflehe von ihm . . . .
. . . .

(*Acte III, 2e tableau.*

notamment dans ses lettres à Liszt datant de la période du *Tristan*, et dans son dernier écrit, *Art et Religion* (1879), contemporain du *Parsifal*, R. Wagner exalte longuement et à diverses reprises les doctrines des Brahmanes, « la plus vieille et la plus sainte religion humaine », et particulièrement celles de Bouddha, « son expression la plus sublime », et il les déclare « plus élevées et plus satisfaisantes que la doctrine chrétienne-judaïque ».

D'autre part il montre nettement les traits essentiels du renoncement bouddhique dans le « christianisme primitif », dont le *Parsifal* est la glorification. Analysez la substance philosophique qui remplit sa dernière œuvre, et notamment la conception de la vie supérieure du Graal, à laquelle tend l'infini Désir de l'Homme : il vous faudra reconnaître que le noir pessimisme s'est atténué et que l'optimisme de l'idée chrétienne laisse sentir son influence.

Si, en son âme, il portait à un haut degré l'enthousiasme religieux, il ne s'est cependant, pas plus à la fin qu'au début de sa carrière, attaché à une orthodoxie, à une foi déterminée. En rien, d'ailleurs, il ne s'est jamais montré « conforme ». Autant en matière de religion qu'en matière d'art, sa pen-

sée a toujours fait éclater le cadre, trop étroit pour elle, des dogmes établis. L'idée religieuse avait été influencée chez lui par des circonstances diverses, et élargie jusqu'à embrasser dans une vaste acception symbolique tous les cultes, locaux et temporaires, rendus par la Créature au Créateur.

Mais, quoi qu'il en soit de la conformité du *Parsifal* à l'un de ces cultes et de sa signification particulière à ce point de vue, l'on ne peut nier l'étonnante profondeur morale de l'œuvre. Elle révèle un grand penseur, et le souffle du généreux esprit chrétien dont elle est animée lui communique une portée universelle et éternelle.

* * *

Longtemps auparavant déjà, dès l'apparition du *Tristan*, R. Wagner était considéré en Allemagne et en Angleterre comme l'apôtre, non seulement d'une école musicale, mais encore d'une école de poètes panthéistes ou athéistes issue de la philosophie pessimiste allemande. Après le *Parsifal*, on alla jusqu'à en faire le « mage » révélateur

de toute vérité physique et morale, le « prophète » d'une religion moderne, un néo-christianisme, un culte du Graal, dont les chevaliers devaient propager la « bonne nouvelle » sur la terre[1]. De trop zélés prosélytes inscrivirent l'antisémitisme en première ligne des articles de leur Foi, donnant ainsi une portée politique aux attaques qui avaient été antérieurement dirigées contre l'esprit juif au seul point de vue artistique[2]. Plus récemment se fonda, en France, la *Revue wagnérienne*[3]; cette publica-

[1] Notamment par l'organe des *Bayreuther Festspiel-Blätter*, annales du mouvement wagnérien, fondés en 1878 et dont la direction était aux mains de Hans von Wolzogen, collaborateur du maître.

[2] En cela encore, R. Wagner s'était trouvé en communauté d'idées avec Schopenhauer. — Si les amis de R. Wagner prêchaient la croisade anti-sémitique et opposaient le vieux christianisme au catholicisme romain avec autant d'acrimonie, c'est qu'ils avaient eu depuis longtemps à le soutenir contre les juifs et les catholiques ultramontains, ses ennemis auprès de son protecteur, le roi de Bavière.

[3] Revue mensuelle créée le 1er janvier 1885 par Ed. Dujardin. Elle a cessé après trois années d'existence. Le premier numéro avait paru en février 1885; le dernier, publié après un long retard, a paru en août 1888. L'édition en est devenue rare. — Notre jeune école de symbolistes et de décadents prétend se rattacher à R. Wagner; ils se réclament du grand réformateur, bien qu'il ait réprouvé formellement certaines idées qui leur sont chères.

tion éphémère, uniquement consacrée à l'étude des œuvres et des doctrines du Maître, devait constituer les annales, — on a dit : les « Actes des Apôtres » — du wagnérisme français, le plus militant de tous ; il y fut prêché, dans un langage parfois redoutable, un évangile nouveau, et il y fut enseigné un catéchisme qui devait diriger la conscience artistique universelle, révéler au monde le « beau wagnérien » et assujettir aux dogmes de Bayreuth non seulement le théâtre, mais encore les arts plastiques, la littérature, la philosophie.

Honorons ce qu'ont de sincère de telles tentatives, émanées de petites églises ou cénacles fanatiques qui, dans leur isolement, offrent un spectacle intéressant au point de vue de l'évolution des idées ; et laissons au temps, — grand justicier, — le soin de redresser toute interprétation exagérée, et de rendre l'œuvre à la contemplation sous son vrai jour.

R. Wagner, — est-il besoin de le dire, — n'a jamais prétendu fonder une secte religieuse [1]. Mais assurément il a, après une vie de lutte, dans l'apai-

[1] Cf. les études de M. Stewart Chamberlain dans la *Revue wagnérienne* (août 1886 et février 1887).

sement et la sérénité de la victoire, penché de plus en plus vers le mysticisme, au rebours des tendances de l'esprit moderne, lequel se trouve entraîné vers le positivisme matérialiste, les investigations scientifiques d'après les méthodes naturalistes, et l'exploitation de l'*actualité* dans l'art; et ces impressions qu'il éprouvait se sont reflétées dans son théâtre. Assurément aussi, il s'est de plus en plus préoccupé de la question religieuse et des rapports qui lient l'Art à la Religion [1], excluant, comme nous l'avons dit, toute allusion à un dogme particulier; et c'est sous l'empire de ces suggestions qu'il avait quitté le monde païen des *Nibelungen* et du *Tristan*. A dire vrai, il revenait au monde chrétien du *Lohengrin;* mais combien plus intense est l'émotion de la Foi dans sa dernière œuvre, et combien plus ardent, le sentiment mystique! Le christianisme de *Parsifal* est loin du christianisme

[1] *Art et Religion* fut le dernier ouvrage théorique de R. Wagner (1879). Peu auparavant, il avait écrit *Christianisme et Paganisme* et d'autres articles sur des sujets analogues dans les *Bayreuther Blätter*. Quinze ans auparavant (1864), à la demande du roi Louis II de Bavière qui venait de monter sur le trône, il avait déjà écrit un mémoire sur les liens unissant l'État et la religion.

de Wolfram d'Eschenbach, ce n'est plus une piété froide, contemplative, c'est du fanatisme austère, puritain, mais militant et passionné. Le culte du Graal ne renie pas, comme celui de Wolfram, tout apparat, toute pompe religieuse; il ne s'adresse pas exclusivement à l'esprit; il a son côté extérieur, sensuel même: l'enivrement des sens contribue à nous isoler de la vie ordinaire; dans ce but, tous les artifices sont mis en œuvre dans le drame: effets musicaux, effets physiques d'ombre, de lumière, d'encens, de mimique et de mise en scène les plus étudiés et les plus raffinés.

R. Wagner a rapproché les domaines de l'Art et de la Religion; et, sous ce rapport, l'impulsion qu'il a donnée à l'art contemporain dans le sens d'une idée religieuse générale est indéniable. De son Théâtre il a fait un Temple destiné à un enseignement en quelque sorte religieux; ses symboles devaient dévoiler à la foule la profonde signification morale et philosophique renfermée en ses idéalisations de la Réalité; et il en faisait résider la portée éducatrice, non dans la conclusion de l'action dramatique, mais dans l'essence même de l'Art. L'existence de ces tendances se marque dans la déno-

mination de *Bühnenweihfestspiel*[1], qu'il appliqua à son *Parsifal.*

Son intuition de poète et d'artiste lui avait fait entrevoir un monde merveilleux de poésie dans le problème éternel de nos destinées, dans la réparation des souffrances, qui fut toujours le rêve consolateur de l'humanité, et qui engendra l'idée de Rédemption exprimée par toutes les religions positives. C'est en traduisant dans l'Art les plus hautes conceptions philosophiques qu'il montra la voie d'une régénération spirituelle.

* * *

Par toutes les idées que son auteur y a condensées, le drame de *Parsifal* constitue une sorte d'énigme curieuse à déchiffrer et dont le caractère mystérieux lui-même est attachant. Comme aux inscriptions hiératiques des anciens monuments, on s'applique à lui arracher son secret. Ce que l'il-

[1] *Festival sacré de la scène* ou *destiné à consacrer la scène* (*weih*, sacré; *weihen*, consacrer).

lustre Gœthe disait de son œuvre-maîtresse, le *second Faust*, R. Wagner aurait pu le dire de son *Parsifal:* « J'y ai accumulé tant de mystères que les générations à venir seront encore occupées à le déchiffrer. » — « Le *Faust* », disait Gœthe à Eckermann [1], « est quelque chose d'incommensurable ; toutes les tentatives de l'approprier à la raison sont vaines... C'est précisément son obscurité qui éveille la curiosité des hommes : ils s'en préoccupent comme de tout problème insoluble. »

Dans le *Parsifal* aussi, la pensée de l'auteur semble souvent voilée à dessein et nourrie d'abstraction ; et certaines allusions philosophiques restent lettre close aux non-initiés. C'est un chaos intellectuel analogue à celui du *Faust :* la première impression est bizarre, étrange et tient du vertige ou de l'hallucination ; car l'on y aperçoit, comme dans un songe, confondus entre eux, — sans être rattachés l'un à l'autre d'une manière apparente ni même sortir jamais entièrement de l'informe ou de l'imprécis, — les éléments les plus divers : hautes conceptions philosophiques, morale de la compas-

[1] *Entretiens de Gœthe dans les dernières années de sa vie,* publiés par J. P. Eckermann en 1838.

sion, souvenirs bibliques et orientaux, révélation surnaturelle, mysticisme, orthodoxie, culte extérieur, pompeux cérémonial catholique, austérité puritaine, merveilleux chrétien, merveilleux païen, magie, sorcellerie, nécromancie, somnambulisme, hypnotisme et magnétisme modernes, chevalerie du moyen âge, extase, piété, enthousiasme des siècles de foi religieuse, rédemption, remords, souffrances mystiques, vie monacale, ascétisme, idée d'existence ou de séjour supérieur, effroi des solennelles malédictions, caractère sacré de toute créature, affinités de la nature matérielle et de l'âme humaine, action mystérieuse des farouches anathèmes, luxure, amour dans son acception la plus élevée et la plus pure... Dans l'œuvre de R. Wagner, comme dans celle de Gœthe[1], le monde ancien et le monde nouveau se donnent la main : là ce sont l'antiquité et le moyen âge, ici le moyen âge et le temps moderne. Ce qui est déchu se relève ; le mauvais principe lui-même se fond dans l'universel amour. C'est le panthéisme moderne : Dieu est dans tout.

[1] Cf. Gérard de Nerval, traduction du *Faust* et du second *Faust* (1828-40).

Semblable au docteur Faust, l'auteur semble « avoir pensé toute idée », avoir interrogé et épuisé toute sapience, avoir exploré les limites du criticisme, sondé les abîmes de l'apercevance humaine. L'art est déjà en soi-même une synthèse, mais *Parsifal* apparaît comme une synthèse d'art, de science et de religion. L'on emporte finalement l'impression d'une œuvre unique, inconcevable, d'un effort extrême du génie humain cherchant à étendre le champ de sa clairvoyance.

*
* *

Le *Parsifal* fut tiré de la légende celtique du Graal chantée par les trouvères allemands et français et par les poètes épiques Chrétien de Troyes (mort en 1190) et Wolfram d'Eschenbach (mort vers 1220), ainsi que nous l'avons dit à propos d'une œuvre précédente. Cette légende, point de départ des romans de la Table-Ronde, avait déjà fourni au poète-musicien l'ossature de son *Lohengrin;* mais on ne peut guère rattacher l'une à l'autre les deux œuvres, séparées par les vastes

conceptions des *Nibelungen* et du *Tristan*. Le *Parsifal* condense les traits les plus marquants de toute une série de poèmes du moyen âge, tout en différant profondément de chacun de ceux-ci. En s'emparant des sujets légendaires de cette époque, R. Wagner eut, comme pour ses *Nibelungen*, à les affranchir des interventions étrangères qui avaient altéré leur caractère, principalement des influences de la Poésie et de l'Église; car les conceptions naturalistes des races primitives s'étaient spiritualisées sous ces influences, et avaient revêtu une enveloppe chrétienne impropre. Il voulait leur rendre leur saveur originelle, les rétablir telles que les avait enfantées l'imagination populaire, les restituer en quelque sorte telles qu'elles furent, sortant des mains de la nature. Il voulait mettre en lumière les hauts caractères moraux qui s'en dégageaient à peine, exprimer la substance sentimentale et passionnelle qui intéresse l'homme de tous les temps, parce qu'elle trouvera éternellement au fond de son cœur un écho sympathique. Il voulait aussi élargir la portée philosophique de la légende dans la proportion des progrès accomplis par la pensée humaine, du XIIe au XIXe siècle!

Tous ces mythes qui forment le fond des poèmes

du moyen âge sont en réalité de source très ancienne; ils sont venus de l'Italie, de la Grèce, de l'Orient. La coupe merveilleuse du Graal, notamment, a son origine dans les plus antiques traditions des races aryennes. D'après R. Wagner lui-même, cette légende, de provenance celtique, serait issue d'un vieux mythe oriental, dont également dériverait, par l'effet de migrations analogues, la légende des *Nibelungen;* il s'en expliquait déjà dans son écrit *Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage* (1848). Plus tard il a insisté sur le parallélisme moral des deux légendes : suivant lui, le Saint-Graal des Celtes et le fameux Or du Rhin des Germains, trésor des Nibelungen (*Nibelungen-Hort*), constituent des expressions différentes d'un même symbole. Parsifal et Siegfried, il faut le reconnaître, sont des figures d'une ressemblance frappante; Kundry et Brunnhilde ont des « correspondances » dans le sommeil qui les livre l'une et l'autre à la volonté d'un homme, dans leurs déchéances aussi, dans leurs chevauchées même; Klingsor et Alberich ont en commun la « malédiction de l'amour » résultant de leur ambition et base fondamentale des deux légendes; Titurel et Siegmund, Amfortas et Wotan présentent certaines

analogies[1]; de même encore les Filles-Fleurs et les Filles du Rhin[2].

Nous ne nous étendrons pas sur les formes successives que revêtit la légende du Graal; nous citerons : d'abord, à une date incertaine, mais probablement au commencement du XII[e] siècle, le roman gallois de *Peredur* du Mabinogion ou Livre Rouge (manuscrit du XIV[e] siècle); puis, à la fin du XII[e] siècle, le *Perceval* français de Chrétien de Troyes, et, au commencement du XIII[e] (de 1205 à 1215 probablement), le *Parzival* allemand de Wolfram d'Eschenbach[3].

C'est dans ces poèmes que fut surtout célébrée cette réunion de chevaliers fuyant les joies profanes pour se consacrer à la garde des précieuses reliques confiées par les anges du ciel au pieux

[1] Cf. *Notes sur Parsifal*, de M. H. Stewart Chamberlain, *Revue wagnérienne*, août 1887.

[2] Klingsor, comme Alberich, a dû se défendre d'elles en renonçant à l'amour. Et Parsifal (*der Reine*, le Pur) résiste à l'appel de ces *Rein-Tœchter*, a-t-on dit, comme Siegfried a résisté à l'appel des *Rheintœchter*!

[3] Cf. *L'Allemagne dans sa littérature nationale depuis les origines jusqu'aux temps modernes*, par Ferd. Loise. — Voir surtout, sur la légende de Parsifal, le beau travail récent de M. Maurice Kufferath. (Paris, Fischbacher, 1890.)

chevalier Titurel, savoir : la lance sacrée dont Longis (le centurion romain Longinus) frappa jadis le flanc du Sauveur attaché sur sa croix, et le Saint-Graal ou Saingrâl (du latin : « *sanguis realis* »), cette coupe auguste dans laquelle but le Christ à la dernière Cène et dans laquelle aussi fut recueilli, par Joseph d'Arimathie, le sang du divin Crucifié[1]. Pour défendre contre les infidèles cet inestimable dépôt remis entre ses mains, Titurel avait fondé l'ordre des chevaliers du Graal, qui fut au XIIe siècle l'emblème idéal de la plus haute vertu humaine : la grâce miraculeuse du Saint-Graal réconfortait et fortifiait constamment les héros purs admis à sa garde; sa vue les empêchait de mourir. Ainsi le Graal du légendaire Titurel se substitua à

[1] D'après le récit du Franc-Comtois Robert de Boron dans son *Joseph d'Arimathie* ou *le Petit Saint-Graal* (XIIe siècle), le calice de la Cène, avec sa patène, avait été remis en dépôt par le Sauveur à Joseph d'Arimathie, qui y recueillit le sang divin des plaies de Jésus crucifié; Joseph aurait été, après la Résurrection, accusé d'avoir enlevé le corps du Christ, et emprisonné jusqu'au moment où Titus le délivra et reçut de lui le Baptême. Pendant sa captivité de 42 ans, il fut réconforté par la vue du Graal. — De « Titus » dérive probablement « Titurel », *der fromme Held*, futur gardien du Saint-Calice.

l'ancienne Table-Ronde du légendaire roi Artus, par une évolution dont nous avons déjà cité des exemples : c'est le fait constant de l'absorption par l'Église nouvellement implantée des anciennes traditions des peuples, fictions mythiques qui n'étaient elles-mêmes que des interprétations généralisées et poétisées d'événements, d'actes ou d'objets appartenant à l'histoire.

*
* *

L'ordre imaginaire du Graal fut formé par la poésie à l'imitation de l'ordre religieux et militaire des chevaliers du Temple ou Templiers, le plus célèbre des ordres du moyen âge, lequel, aux trois vœux ordinaires de chasteté, de pauvreté et d'obéissance, ajoutait celui de combattre les hérétiques. Dans son drame, R. Wagner a eu soin d'accentuer ce rapprochement en revêtant ses chevaliers et écuyers du Graal de la blanche cotte d'armes des Templiers; il n'y a changé qu'un détail : la croix rouge qu'ils portaient à l'épaule est remplacée par

une colombe qui plane[1]. Le siège de l'ordre, Montsalvat («mons salvationis»), sanctuaire mystérieux et inaccessible, supposé sur le versant septentrional de l'Espagne gothique, apparaît comme la citadelle, le boulevard de la suprême vertu chevaleresque, en face duquel, sur le versant méridional de ces montagnes, c'est-à-dire aux confins de l'Espagne arabe, se dresse, comme l'enfer en face du ciel, comme le paganisme mauresque en face du christianisme farouche du moyen âge, le Château magique avec le Jardin de Perdition du nécromancien Klingsor, — nouveau Lucifer, — rejeté du Graal comme indigne.

Le culte du Graal se confond avec celui du Bien, suivant les principes les plus élevés de la morale éternelle : c'est la mortification de l'égoïsme, le détachement des vanités d'ici-bas, l'anéantissement de la personnalité, le renoncement, le Nirvanâ des Hindous, cet état immatériel de perfection montré par les Bouddhas, ou bien encore la « négation du Vouloir-vivre» vers laquelle l'homme doit tendre ; c'est la Sainteté, la Charité, l'universel Amour des chrétiens :

[1] La colombe est brodée en blanc sur le manteau rouge des chevaliers.

Zum letzten Liebesmahle
Gerüstet Tag für Tag,
Gleich ob zum letzten Male
Es heut' ihn letzen mag,
Wer guter That sich freu't
Ihm sei das Mahl erneu't :
. . . .

chantent pieusement les chevaliers entrant au temple pour participer aux mystiques Agapes d'Amour (*Liebesmahl*).

Les membres de la Confrérie (*die Bruderschaft*) ne peuvent, dans leurs expéditions sur terre, dévoiler leur essence supérieure; souvenez-vous de l'épisode de *Lohengrin!* Le Graal lui-même reste entouré de mystère : à la question du jeune Parsifal

Wer ist der Gral ?

Gurnemanz répond

Das sagt sich nicht ;
. . . .
Kein Weg führt zu ihm durch das Land,
Und Niemand könnte ihn beschreiten,
Den er nicht selber möcht' geleiten.

Et comme l'adolescent s'étonne de l'illusion qu'il éprouve d'un long chemin parcouru, bien qu'ayant à peine marché, le vieillard ajoute ces paroles d'un sens abstrait et profond :

Du siehst, mein Sohn,
Zum Raum wird hier die Zeit.

« Ici le Temps devient Espace ».

Le Graal n'est accessible qu'aux purs :

. . . . Bist du rein,
Wird nun der Gral dich tränken und speisen.

Le pécheur n'en peut trouver le chemin; le sanctuaire élevé par Titurel lui reste ignoré.

Dem Heilthum baute er (Titurel) das Heiligthum.
Die seinem Dienst ihr zugesindet
Auf Pfaden, die kein Sünder findet,
. . . .

Ainsi en fait part Gurnemanz aux jeunes écuyers.

La Coupe sacrée du Saint-Graal, *das Weihgefäss, die heilig edle Schale*, est un symbole transmis, comme nous l'avons vu, de la plus haute antiquité;

ce fut un talisman chez les premiers peuples de race aryenne, et l'on en tira des présages; chez les Celtes, ce fut l'emblème des mystères du monde, et, aujourd'hui au sein de notre civilisation, il se retrouve encore dans le Calice du « sacrifice » catholique. Dans le drame de R. Wagner, la Coupe sacrée semble se rapporter à la Révélation, à la Vérité, à la Grâce qui réconforte. C'est sa vue qui empêchait Titurel, le roi archicentenaire, de mourir; lorsqu'il cessa de la contempler, il dut succomber sous le fardeau de l'âge :

> Ihn fällte des Alters tödtende Last,
> Da den Gral er nicht mehr erschaute;

répond désespéré le cortège du défunt roi au cortège d'Amfortas qui l'interroge.

Le Vase auguste, dont la splendeur est ravivée par une céleste colombe, messagère d'Amour, luit de lui-même pour révéler les Prophéties; c'est ainsi qu'Amfortas lut en traits de feu sur ses bords la promesse d'un Rédempteur :

> Ein sel'ger Schimmer da entfloss dem Grale;
> Ein heilig' Traumgesicht
> Nun deutlich zu ihm (Amfortas) spricht
> Durch hell erschauter Wortezeichen Male : —

« Durch Mitleid wissend
« Der reine Thor,
« Harre sein',
« Den ich erkor. »

Le Sauveur désigné par ces quatre vers est Parsifal, dont l'apparition mouvementée parmi les mornes chevaliers a lieu précisément au moment où Gurnemanz venait de rappeler aux jeunes écuyers les fatidiques paroles. C'est dans l'espoir d'une nouvelle Révélation du Graal que le malheureux Amfortas supplie ses chevaliers de le transpercer de leurs épées et d'anéantir à la fois le pécheur et son tourment :

Von selbst dann leuchtet euch der Gral !

Quant à la Lance Sainte, elle fut, au moyen âge, l'emblème des luttes de la Foi persécutée, et aussi l'attribut de la force morale déployée dans ces luttes[1]. Sa signification paraît amplifiée dans le

[1] La loi du plus fort fut symbolisée chez les Romains (et spécialement la loi des Douze-Tables, leur première législation écrite) par la lance, *quir* ou *queir* en sabin. De ce nom dérivait le nom de l'ancienne capitale des Sabins (Cures) et de ses habitants (Quiris, Quirites). Après la fusion des deux peuples, les Romains prirent en tant que

drame de R. Wagner et étendue à toute influence de la Volonté, n'ayant pas sa source seulement dans la Foi, mais dans d'autres éléments. Elle fut remise à Titurel comme le plus précieux des dons, accompagnant la Grâce divine symbolisée par le Vase sacré ; et elle resta l'apanage des chevaliers du Graal jusqu'à ce qu'Amfortas la perdit par le charme de Kundry :

Oh, wunden — wundervoller
Heiliger Speer!
Dich sah ich schwingen
Von unheiligster Hand! —

. . . .

Ein furchtbar schönes Weib hat ihn (Amfortas) entzückt:
In seinen Armen liegt er trunken,
Der Speer ist ihm entsunken ; —
Ein Todesschrei! — . . . . . .

. . . .

citoyens le nom de *Quirites*, qui plus tard, dans la bouche de Jules César, équivalait à celui de « bourgeois » opposé à « militaire ». La lance, *quir*, a donné également son nom au droit quiritaire et au dieu Quirinus : ce dernier qui correspondait au Mars des Grecs était représenté sous la forme de cette arme. Romulus, fils de Mars au dire des patriciens, ses meurtriers, fut après sa mort appelé Quirinus (d'où Quirinal). Ce nom a été appliqué aussi parfois à Janus et à Jupiter.

Elle passa alors à l'eunuque-sorcier Klingsor, sur lequel l'enchanteresse Kundry ne peut rien, étant, au contraire, soumise à son pouvoir par la force de la magie. Finalement elle sera reconquise par le Pur, qui échappe à son atteinte; car sa pureté même le rend invulnérable et le préserve de l'influence de Klingsor, comme elle l'a préservé de l'influence de la Femme; et l'Arme rendra au Graal sa splendeur passée.

* * *

Le jeune héros Parsifal[1] est, comme nous l'avons dit, « le Pur, le Simple rendu clairvoyant par la

[1] R. Wagner a voulu justifier le nom de son héros par une étymologie arabe ou persane : *parseh*, pur; *fal*, fol :

Dich nennt' ich, thör'ger Reiner,
« Fal parsi », —
Dich, reinen Thoren : « Parsi fal ».

lui répond Kundry, disant tenir ce nom de la bouche de son père, lequel, en mourant au pays arabe, aurait appelé ainsi le fils encore caché dans les entrailles de la mère. — En vue de cette étymologie, R. Wagner a dû faire violence à

Compassion (*der reine Thor durch Mitleid wissend)*», le Rédempteur dont la venue fut dès longtemps prédite. Il a grandi dans la forêt solitaire où, après la mort de son père Gamuret, tombé dans un combat au pays lointain d'Arabie, Herzeleide (littéralement: «souffrance du cœur»; on a traduit par « cœur dolent ») le mit au monde; la pauvre mère, craignant pour lui, l'unique enfant, le sort du père, l'éleva dans l'ignorance du monde et de la chevalerie. Chez lui les instincts primordiaux de la nature n'ont été modifiés en rien par l'éducation; chez lui, aucune émotion du cœur ne s'est manifestée encore. Il n'a point conscience du bien et du mal, de la joie et de la tristesse, de la foule de sentiments divers dont est susceptible l'âme humaine, pas même du plus élémentaire, du plus candide que les philosophies aient reconnu : la Pitié compatissante, la Sympathie à la souffrance. Il ignore l'existence

l'orthographe du nom *Parcival*, qui, en vieux français, signifie «parcoureur de vallées». Celui-ci paraît originaire, non pas d'Arabie, mais de France, comme toute cette légende, du reste, issue de la région des Pyrénées, au voisinage, il est vrai, de l'ancienne Espagne arabe. — Cf. *La légende de Parsifal et du Graal*, de Wilhelm Hertz, Breslau, 1882.

des bons et des méchants, ses questions le prouvent surabondamment :

Parsifal.	Wer fürchtet mich ? sag' !
Kundry.	Die Bösen.
Parsifal.	Die mich bedrohten, waren sie bös' ? Wer ist gut ? . . . .

Son cœur ingénu est toutefois apte et prêt à toute sensation; nous assistons à la genèse et au développement en lui de la clairvoyance philosophique engendrée par le sentiment de la compassion, développement qui aboutira à la conception de la plus haute sagesse humaine.

En ce sauvage adolescent « qui frappe au vol ce qui vole »,

Gewiss ! Im Fluge treff' ich was fliegt !

s'éveillera bientôt la sensibilité; car de l'une de ses flèches il vient d'abattre un cygne du Graal; et le bon Gurnemanz s'applique à attirer son attention sur le regard brisé du bel oiseau et sur les gouttes de sang qui souillent son plumage de neige.

Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
Das Schneegefieder dunkel befleckt, —
Gebrochen das Aug', siehst du den Blick ?
Wirst deiner Sündenthat du inne ? —

Et d'un ton de reproche il ajoute : « Enfant, voilà ton œuvre ! » :

Sag', Knab' ! Erkennst du deine grosse Schuld ?
. . . .

L'enfant se sent frappé au cœur, quand Kundry lui apprend que sa mère est morte.

Todt ? — Meine Mutter ? — Wer sagt' es ?

Il conçoit un vif ressentiment, de la fureur même, contre celle qui lui cause ce premier chagrin : refusant d'abord de la croire, il obéit à son premier mouvement, tout instinctif, et la saisit à la gorge !

Les cérémonies religieuses et les scènes d'angoisse du malheureux Amfortas semblent ne provoquer en lui qu'un étonnement muet. Dans cette épreuve, à laquelle le soumet le vénérable patriarche du Graal, — en lui il pressent vaguement le Sauveur promis, — à peine un geste de commi-

sération trahit la sympathie qui envahit son âme; les terribles souffrances du roi pécheur le confondent d'émotion, et la célébration des mystères d'Amour l'éblouit. Son trouble est tel que les questions de Gurnemanz :

Was stehst du noch da ?
Weisst du was du sah'st ?

ne provoquent chez lui qu'un léger hochement de tête. Le vieux chevalier croit s'être mépris. Aussi l'apostrophe-t-il rudement

Du bist doch eben nur ein Thor ?

et aussitôt le chasse-t-il du temple[1].

La révélation a été nulle pour lui; il n'a pas com-

[1] Dans toute cette scène religieuse du Ier acte, si admirable au point de vue plastique et harmonique, certains ont vu un retour à l'opéra ancien, parce qu'elle paraît moins contribuer à l'action qu'offrir un prétexte à musique. L'intérêt dramatique est absent — a dit M. Edmond Hippeau. Tout le drame se passe dans le cœur d'un personnage muet, placé dans l'ombre et tournant le dos à la salle; son jeu ne nous apprend pas que le spectacle qui se déroule devant ses yeux est une initiation de la science du bien et du mal; et ses impressions durant cette céré-

pris. Mais l'impression est vive et il en gardera un souvenir intense, qu'évoquera plus tard le baiser de Kundry.

En effet, dans le Jardin magique de Klingsor, où un sortilège l'a attiré,

KLINGSOR. Die Zeit ist da. —
Schon lockt mein Zauberschloss den Thoren,
. . . .

la fatale courtisane, Kundry, veut lui enseigner « cet Amour qui lui donna la forme et l'existence, et devant lequel fuient la mort et l'innocence » :

. . . .
PARSIFAL. Nur dumpfe Thorheit lebt in mir !
KUNDRY. Bekenntniss
Wird Schuld und Reue enden,
Erkenntniss

monie — à jamais mémorable pour lui — ne sont même pas une seule fois évoquées à l'aide de rappels de motifs par l'orchestre, motifs que R. Wagner sait employer pourtant d'une façon si habile pour faire parler des personnages n'intervenant pas dans l'action ; ce n'est, somme toute, qu'une vaste scène descriptive.

In Sinn dir Thorheit wenden:
Die Liebe lerne kennen,
. . . .
Die Leib und Leben
Einst dir gegeben,
Der Tod und Thorheit weichen muss;
Sie beut'
Dir heut' —
Als Muttersegens letzten Gruss
Der Liebe — ersten Kuss.

Elle croit avoir vaincu, par le brûlant contact de ses lèvres, l'éphèbe qui, en sa complète innocence, s'abandonnait, vierge de tout désir. Mais l'ingénue Pureté le fortifie et le préserve. Soudain il est saisi de l'épouvante de la souffrance d'Amfortas; en lui s'éveillent d'inconnues terreurs, avec la conscience du bien et du mal; en son cœur il sent une brûlure: la blessure du pécheur le brûle, lui aussi!

Amfortas! — —
Die Wunde! — Die Wunde! —
Sie brennt in meinem Herzen. —
Oh, Klage! Klage!
Furchtbare Klage!
Aus tiefstem Inner'n schreit sie mir auf.

O! — O! —
Elender! —
Jammervollster! —
Die Wunde sah' ich bluten: —
Nun blutet sie mir selbst —
Hier — hier!
Nein, nein! Nicht ist es die Wunde
Fliesse ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier im Herzen der Brand!
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
Das alle Sinne mir fasst und zwingt!
O! — Qual der Liebe! —
. . . .

En son âme s'est opérée une révolution complète. A présent sa mission lui est révélée... Par une merveilleuse divination il sait... La tentation fatale où tant d'autres ont succombé, il la subit aussi et y résiste victorieusement. Il repousse l'amour corrupteur de la femme. Il exhorte Kundry au Renoncement. Il veut tarir la source du Désir et par là mettre un terme à la souffrance terrestre.

Cette scène capitale du drame atteint aux cimes de l'émotion humaine: c'est le triomphe de l'Innocence qui la couronne... Un strident coup de tonnerre éclate alors, cri de rage des forces infernales

vaincues!... Tout le domaine de Klingsor s'est évanoui; ses palais, ses jardins de délices se sont effondrés, ses Filles-Fleurs gisent inanimées sur le sol. Le Charme est conjuré au signe de la Croix, — tableau de la Magie disparaissant devant la Foi chrétienne :

PARSIFAL. Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber!
Wie die Wunde er *sch*liesse,
Die mit ihm du *sch*lugest, —
In *Tr*auer und *Tr*ümmer
*St*ürze die *tr*ügende *Pr*acht[1]!
. . . .

Parsifal a, enfin, reconquis l'Arme sainte ravie jadis à Amfortas!

Mais de terribles épreuves, une longue vie errante, commencent pour lui. Car un farouche anathème le tient éloigné du Graal et le condamne à de douloureuses pérégrinations :

PARSIFAL. Doch — ach! —
Den Weg des Heiles nie zu finden,

[1] Remarquez les allitérations doubles — très rares dans le *Parsifal* — de ces vers qui précèdent l'effondrement du domaine magique.

In pfadlosem Irren
Jagt' ein wilder Fluch mich umher:
. . . .

C'est la malédiction de Kundry (acte II, 2e tabl.).

KUNDRY. . . . .
Den Weg, den du such'st,
Dess' Pfade sollst du nicht finden!
Denn Pfad und Wege,
Die mir dich entführen,
So — verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre, —
Mir so vertraut —
Dich weih' ich ihm zum Geleit'!

« Maudits soient tous chemins qui t'écartent de moi!... Illusions trompeuses, suscitez-lui des obstacles! Et toi, Erreur, à moi si familière, sois son guide, — je te voue à lui! » Ce n'est qu'après d'interminables et décevantes pérégrinations qu'il finit par atteindre au lieu de la Rédemption; les sentiers du doute et de la souffrance l'y ont conduit:

PARSIFAL. Der Irrniss und der Leiden Pfade kam ich.

Alors, le Simple, l'Ingénu est devenu le Fort, l'Élu, l'Oint du Seigneur. Et il sera sacré Roi du Graal par Gurnemanz, sur son propre commandement :

GURNEMANZ. So ward es uns verhiessen,
So segne ich dein Haupt,
Als König dich zu grüssen.
Du — Reiner —
Mitleidvoll Duldender
Heilthatvoll Wissender!
. . . .

Cette scène est sublime. Devant Gurnemanz, qui, privé depuis longtemps de la vue du Graal, s'est fait ermite en attendant la mort, et devant Kundry muette, humble pénitente, délivrée de la domination de Klingsor, l'héroïque Parsifal, ayant enfin déposé le casque et la noire armure, apparaît sous la longue robe blanche des purs chevaliers. Nous éprouvons alors une émotion saisissante : c'est la vision du Christ lui-même, — sous la figure enseignée par les arts plastiques, — qui se trouve évoquée à nos yeux, et avec quelle suggestive transparence! Aspect souffrant et résigné, visage pâle aux traits nobles et doux encadré d'une barbe rousse,

longs cheveux bouclés divisés au milieu de la tête et retombant légèrement de chaque côté, caractère de Rédempteur annoncé et attendu, tout contribue puissamment à notre illusion sous ce rapport. Le Christ fut aussi un humble, naïf, pur, ignorant du mal, que sa compassion éleva de la condition inférieure au premier rang parmi les hommes.

Le festival sacré nous fournit d'ailleurs une suite d'illusions évangéliques de l'espèce : nous reconnaissons successivement le Baptême, le Sacre, le Lavement des pieds dans les tableaux vivants du 3e acte. Au 1er acte, nous avions déjà assisté à une figuration du dogme de la *transsubstantiation* et au solennel sacrifice eucharistique de l'Office chrétien ; nous avions entendu les divines paroles de la dernière Cène, chantées par les voix insexuelles des jeunes garçons au haut de la coupole du Temple :

« Nehmet hin mein Blut
« Um unsrer Liebe Willen !
« Nehmet hin meinen Leib
« Auf dass ihr mein' gedenkt ! »

Et Parsifal lui-même (acte II, 2e tableau) a renouvelé devant nous la Plainte du Sauveur au

Golgotha[1] (*Heiland's Klage*), qu'il entendait s'élever du fond de son âme :

« Erlöse, rette mich
« Aus schuldbefleckten Händen ! »

Plus loin, Amfortas, dans sa prière (acte III, 2e tableau), suppliera son père « qui vit au sein de la gloire céleste et contemple dans une lueur divine le Rédempteur lui-même » d'implorer en sa faveur le Très-Haut, criant vers lui :

« Erlöser, gieb meinem Sohne Ruh' ! »

A côté de la grande figure du Christ, nous pouvons reconnaître dans le *Parsifal* celle de saint Jean-Baptiste le Précurseur, celles des Apôtres, de la Madeleine repentante... Sur l'œuvre entière plane l'idée chrétienne. Non seulement les vers du poème, mais même les harmonies musicales dévoilent, par des réminiscences liturgiques, la source religieuse orthodoxe dont R. Wagner s'est inspiré ; nous citerons notamment l'emprunt conscient qu'il a fait d'une formule de chant liturgique sacré

[1] Ou Calvaire. Golgotha est le nom hébreu (littéralement crâne, crête dénudée, « chaumont »).

(l'« Amen » de l'Église catholique saxonne) pour caractériser la sainteté du culte du Graal [1].

Ces scènes font du *Parsifal* plutôt la célébration d'un *mystère* qu'un *drame lyrique*. Partout ailleurs qu'à Bayreuth elles sembleraient sans doute une choquante parodie du Nouveau Testament imaginée en vue d'un effet théâtral, et feraient regretter pour de tels sujets, malgré l'art raffiné avec lequel elles sont présentées par le poète, la forme ancienne de l'oratorio, celle de la divine Passion de Sébastien

[1] C'est la conclusion solennelle du thème dénommé *Graalsmotiv* par Hans von Wolzogen; ce thème qui se présente dans le mode majeur et cesse sur la dominante, nous paraît exprimer l'extase et la béatitude du Graal (« Selig in Liebe! selig in Glaube! »). La même formule, qui nous envahit de son sens mystique, caractérise dans la marche vers le Graal (*Verwandlungsmusik*, acte Ier) l'aspiration des chevaliers au lieu consacré. Mais alors, outre la grave sonnerie des cloches (*Glockenmotiv*), elle est jointe à une autre figure, présentée par certains comme le renversement de ses quatre croches en mouvement ascendant, mais pouvant appartenir aussi bien au *Glaubensthema* ou à la *Heilandsklage*. De même, dans la *Verwandlungsmusik* du IIIe acte, le dessin qui sert de basse contrainte et qui dérive aussi du *Glaubensthema*, peut passer pour le demi-renversement de cette formule du *Graalsmotiv*. — Mais ne nous égarons pas dans l'excessive constatation des détails de structure musicale!

Bach. Toutefois, dans le cadre idéal de Bayreuth, la pensée n'en vient même pas, pas plus d'ailleurs que celle d'analyser les impressions reçues ; on se borne à en subir le charme !

L'on est saisi par la mysticité du spectacle, qui nous transporte très loin de tout ce qui fut présenté auparavant au théâtre. Pour trouver, dans la sensation éprouvée, un terme de comparaison, il faut s'adresser aux arts plastiques, à la peinture. Ce sont de vrais tableaux gothiques : involontairement on songe à Botticelli, Ghirlandajo, Donatello, Martin Schongauer, etc., dont R. Wagner a traduit les élans mystiques dans le drame musical; par la pensée on rapproche de ces scènes de *Parsifal* la naïveté émue des préraphaélites, les attitudes extatiques des vierges des vieux maîtres de Cologne, les grâces touchantes, l'harmonieuse sérénité de Léonard de Vinci. Il semble que le poète ait voulu ramener le théâtre dégénéré à ses origines religieuses reniées depuis si longtemps; il semble qu'il ait voulu rendre à l'élément biblique sa place, usurpée par l'élément mondain et profane !

C'est au dernier acte que la spiritualité est la plus haute et l'émotion la plus intense. Dès le début du

prélude de cet acte, les harmonies musicales[1], qui n'ont d'égales que dans les derniers quatuors de Beethoven, nous pénètrent d'une amère mélancolie et semblent prêcher le renoncement aux joies de ce monde ; avec le héros Parsival nous revenons des jardins enchantés où règne la sensualité, et nous errons par les interminables sentiers rocailleux qui nous mèneront au bois sacré du Graal ! L'atmosphère de piété et d'extase où nous entrons maintenant nous enveloppera de plus en plus jusqu'à la fin.

Dans ces scènes, la poésie des idées, le pouvoir des mots et de la musique concourent à un effet total d'une beauté unique. Combien touchante entre toutes, la page de fraîcheur printanière, — la dernière du 1er tableau de l'acte III, — où se trouve exprimé le Charme du Vendredi-Saint (*Charfreitags-Zauber*)! Parsifal contemple dans un doux ravissement la forêt et la plaine inondées des

[1] C'est le *Thema der Oede* de Hans von Wolzogen, le thème principal du 1er tableau du IIIe acte; les mêmes harmonies reviendront encore dans la marche funèbre (*Trauermusik*) de Titurel. Cette figure s'applique à la *désolation du Graal*. Il s'en dégage une autre figure, rythmée en syncopes, plus vivante, mais non moins triste et désespérée, s'appliquant à *Parsifal errant* (variante du *Rittmotiv*).

rayons du soleil de midi; et, comme il s'étonne de la resplendeur insolite de la nature qui revêt gaîment des floraisons nouvelles en un jour de si grande tristesse,

PARSIFAL.

Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön! —

. . . .

« au jour de la mort du Sauveur », lui explique le patriarche du Graal, « la Nature n'est pas en deuil; au contraire, les larmes des pécheurs repentants font resplendir la prairie de leur bienfaisante rosée... Une prière au ciel s'élève : c'est l'allégresse de toute créature purifiée!... Ne pouvant contempler le Rédempteur sur sa croix, elle se tourne vers l'homme racheté, délivré de l'angoisse du péché par le divin sacrifice d'amour... En ce jour, l'humble fleur, la plante misérable, sentent le soin qu'il prend de ne point les blesser, suivant la Loi sublime de Celui qui fut miséricordieux... Toute créature vivante relève la tête avec bonheur et chante la gloire du Créateur; tout ce qui s'épanouit à cette heure, et finira bientôt, rend grâces dans un hymne de reconnaissance; et la Nature purifiée célèbre son jour d'innocence! »

GURNEMANZ.

Du sieh'st, das ist nicht so.
Des Sünders Reuethränen sind es,
Die heut' mit heil'gem Thau
Beträufet Flur und Au':
Der liess sie so gedeihen.
. . . .
. . . .
Das dankt dann alle Kreatur,
Was all' da blüht und bald erstirbt,
Da die entsündigte Natur
Heut' ihren Unschulds-Tag erwirbt.

Kundry, vaincue, attendrie, dépouille l'être farouche qui était en elle; pour la première fois elle pleure; lentement elle lève sur Parsifal ses yeux noyés de larmes, qui disent son infini désir de rédemption: « Je les vis se faner », dit-il, « ces fleurs magiques (*Wunderblumen*) qui voluptueusement m'enlacèrent (*die bis zum Haupte tüchtig mich umrankten*). Aspirent-elles aujourd'hui vers la rédemption?... »

Ich sah' sie welken, die mir lachten:
Ob heut' sie nach Erlösung schmachten? —

Puis se penchant vers la Femme pardonnée, il effleure son front d'un baiser :

Auch deine Thräne wird zum Segensthaue :
Du weinest — sieh ! es lacht die Aue.

« Tes larmes sont aussi devenues une rosée bienfaisante : tu pleures — vois ! la prairie sourit... »

Au loin sonnent les cloches lugubres du Graal. Gurnemanz prête l'oreille :

Mittag. —
Die Stund' ist da : —
Gestatte, Herr, dass dich dein Knecht geleite ! —

Tout à l'heure pénitent désespéré, à présent Roi du Graal, Parsifal, entouré de l'éclat d'une sereine puissance, monte au merveilleux sanctuaire et, de la pointe de la divine Lance, guérit la blessure d'Amfortas.

PARSIFAL. Nur eine Waffe taugt : —
Die Wunde schliesst
Der Speer nur, der sie schlug.

Il bénit la souffrance qui mit au cœur du simple la force suprême de la compassion et lui enseigna le savoir le plus pur :

Gesegnet sei dein Leiden,
Das Mitleid's höchste Kraft
Und reinsten Wissens Macht
Dem zagen Thoren gab.
. . . .

Puis, debout sur l'autel, tandis que s'éteignent insensiblement dans les hauteurs de la coupole les harmonies mystiques, il élève pour la première fois le Saint-Graal : la sublime Coupe s'empourpre d'un rayon divin, et au-dessus d'elle vient planer une blanche colombe descendue du ciel.

Ainsi, — noble conception du poète, — Parsifal, cette nature pure et simple, a atteint à une hauteur extra-terrestre par une suite de rudes épreuves, qu'il traversa poussé par le primordial sentiment de la compassion. Comme aux ascètes hindous et chrétiens des époques primitives, une mystérieuse révélation lui a fait pénétrer l'éternelle énigme de la souffrance humaine, et lui a communiqué la divination philosophique et religieuse. Dans la désignation du Rédempteur promis par le Graal, *der*

reine Thor durch Mitleid wissend, c'est-à-dire «le Candide, le Naïf, l'Ingénu que seule la Pitié peut guider, parce que seule elle l'instruit», on reconnaît aisément la trace du simple et du souffrant à qui la nouvelle école littéraire des Tolstoï et des Dostoïewski[1], et aussi les doctrines du grand Schopenhauer, renouvelées de l'antique bouddhisme, ont dévolu la suprématie. De même, dans l'Art, la suprématie appartient au Sentiment... La Compassion (*Mit-leid, compassio,* souffrance commune, de *mit, cum,* et *leiden, patior*), — cette forme particulière de la Sympathie (συμπαθεια, de συν et παθος), dont l'illustre philosophe francfortois avait fait la base de la Morale, l'identifiant d'ailleurs avec la *charité* ou l'*amour du prochain* enseigné par le Christ, — se trouve être également la base du *Parsifal*[2]. Précédemment nous avons signalé sa grande

[1] Tolstoï et Dostoïewski se vantent tous deux d'avoir appris auprès du *moujik* leur «religion de la souffrance humaine».

[2] Cette compassion, ce partage des joies et des souffrances naissent de la «négation du vouloir-vivre», c'est-à-dire de la reconnaissance de l'identité de tous les êtres et de la valeur illusoire du *moi*, reconnaissance qui mène à la Délivrance de l'homme, au Repos bouddhique ou à la Rédemption des chrétiens. En somme, ce renoncement à

influence dans les autres drames de R. Wagner, et nous avons montré Irène, Senta, Élisabeth, Sieglinde, Brunnhilde, Iseult, héroïnes compatissantes de ses poèmes d'amour. Le *Parsifal* est aussi, sous ce rapport, un poème d'amour, mais d'amour dans son acception suprême de Charité, de Sacrifice, de Renoncement...

* * *

Après Parsifal, occupons-nous de Kundry, le personnage le plus vivant du drame et la plus étrange création de l'art lyrique, « la Pécheresse maudite, l'Innommée[1], Diablesse originaire, Rose de l'Enfer, qui fut jadis Hérodias, qui est aujourd'hui Gundryggia[2] là-bas, Kundry ici, stryge, séductrice

l'individualité se trouve en principe dans le héros Parsifal. Nous trouverons l'« affirmation du vouloir-vivre » avec l'égoïsme inhérent, cause de tout mal, dans l'une des incarnations de Kundry, et ses conséquences dans le pécheur Amfortas.

[1] L'Académie écrit *Innomée* : c'est une faute, dit Littré.

[2] R. Wagner identifie sa Kundry avec l'Hérodias de la légende germanique (voir plus loin). Celle-ci est une figure

des sens, vampire de luxure et de volupté... » Ainsi l'évoque Klingsor le nécromancien. « Sors du gouffre! Viens à moi! Ton Maître te réclame!... A moi! à moi, Kundry! Pour ton Maître, debout!... »

KLINGSOR. Herauf! hieher! zu mir!
Dein Meister ruft dich Namenlose:
Ur-Teufelin! Höllen-Rose!
Herodias war'st du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier:
Hieher! Hieher denn, Kundry!
Zu deinem Meister, herauf!
. . . .
Erwachst du? Ha!
Meinem Banne wieder
Verfielst du heut' zur rechten Zeit.
. . . .

C'est l'enfer lui-même qui lui ordonne de se lever pour le Péché!

Le mystère qui entoure Kundry cause en partie son charme attirant. Elle est seule à représenter *la*

walkyrique, une Hera ou Herke, un esprit se précipitant éternellement et sans repos à travers le monde. D'où l'assimilation de Kundry au nordique *Gundryggia*, qui s'applique dans l'*Edda* à la fonction des Walkyries.

Femme dans le *Parsifal,* — hormis l'apparition des Filles-Fleurs, — et elle semble renfermer en elle des incarnations différentes d'un type éternel, hautement généralisé et unifié. Senta, Élisabeth, la Walkyrie Brunnhilde, la prophétesse Erda, l'aimante Isolde s'y trouvent exprimées à la fois. C'est une de ces figures qui sont *hors du temps :* les figures du passé et les figures de l'avenir coexistent en elle, à l'égal de personnages divers se mouvant dans un drame sans dénouement. On peut y voir, comme dans l'Hélène de Gœthe, une abstraction, au lieu d'une individualité passagère, circonscrite dans un âge borné. « Le temps n'a sur elle aucun empire », — dit Faust, qui, par la seule force du désir, rappelle à la vie les formes abstraites.

Les incarnations successives de Kundry sont traduites dans le poème par les phases alternatives de son existence. Dans sa phase démoniaque (scène du Jardin enchanté, acte II, 2e tableau), elle prend une forme merveilleusement belle et revêt des parures fantastiques (*annähernd arabischen Styles,* dit le livret) : elle possède au plus haut degré toutes les voluptueuses ressources de la séduction, et elle y recourt pour satisfaire ses âpres désirs ; elle incarne alors toute sensualité, toute perdition hu-

maine, elle symbolise le génie infernal de la damnation de tous les temps. Dans sa phase d'expiation, au contraire (actes I et III), elle apparaît vêtue de haillons (*wilde Kleidung*), avec une ceinture de peau de serpent à long bout flottant, le teint fortement basané, l'œil fixe, la chevelure retombant désordonnée jusqu'à la taille, — la « crinière » au vent, — disent les jeunes écuyers du Graal, qui la traitent de « femelle du diable » :

Seht dort die wilde Reiterin ! — Hei !
Wie fliegen der Teufelsmähre die Mähnen !

Elle aspire alors à la mortification, elle s'humilie à plaisir, elle réclame le plus humble des servages auprès des chevaliers du Graal, qui la ravalent au rang de bête de somme :

KLINGSOR. Pfui ! Dort, bei dem Ritter Gesipp'
Wo wie ein Vieh du dich halten lässt !

Pour eux, son dévouement est incessant ; mais elle répudie tout remercîment :

KUNDRY. Nicht Dank ! — Ha ha ! Was wird es helfen ?
Nicht Dank ! Fort, fort ! Zum Bad !

Gurnemanz prend sa défense auprès des jeunes écuyers :

GURNEMANZ.

Wer, ehe ihr euch nur besinnt,
Stürmt und fliegt da hin und zurück,
Der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück ?
Ihr nährt sie nicht, sie naht euch nie,
Nichts hat sie mit euch gemein,
. . . .
Die nie euch dann zum Danke ruft.

« Ich helfe nie », proteste-t-elle plus loin. Et elle ajoute encore, à la fin de cette scène :

KUNDRY. Nie thu' ich Gutes ; — nur Ruhe will ich.
Nur Ruhe ! Ruhe, ach, der Müden ! —
Schlafen ! — Oh ! dass mich keiner wecke !
. . . .

Elle tombe périodiquement dans une longue léthargie des sens semblable à la mort, léthargie à laquelle elle s'efforce en vain de se dérober :

KUNDRY. Nein! Nicht schlafen! — Grausen fasst mich!
Machtlose Wehr ! Die Zeit ist da.
Schlafen — schlafen — : ich muss.

C'est ainsi que Titurel l'avait trouvée autrefois dans les buissons, inerte et glacée :

Erstarrt, leblos, wie todt.

Ce fatal sommeil la met au pouvoir de Klingsor :

KLINGSOR. Im Todesschlafe hält der Fluch sie fest,
Der ich den Krampf zu lösen weiss. —

Seul le magicien peut l'éveiller pour la contraindre à reprendre sa vie de luxure et à redevenir un instrument de damnation (acte II, 1er tableau). En vérité, son désir la porte vers le Bien, mais le pouvoir occulte la repousse constamment vers le Mal. Son réveil est accompagné d'un strident cri d'angoisse et de plaintifs gémissements ; et ses premières paroles, articulées d'une voix rauque, sont entrecoupées de grincements douloureux :

KUNDRY. Ach ! — Ach !
Tiefe Nacht —
Wahnsinn ! — Oh ! — Wuth ! —
Oh ! Jammer ! —
Schlaf — Schlaf —

Tiefer Schlaf! — Tod!

. . . .

Ja! Mein Fluch! —
Oh! — Sehnen! — Sehnen! —

Après la disparition de son maître Klingsor, nous la retrouvons dans le bois sacré du Graal (acte III, 1er tableau), où le vieux Gurnemanz l'a tirée de son sommeil: rentrée dans sa phase d'expiation, elle attend son Rédempteur Parsifal; car celui-ci, en la quittant, lui a lancé ces paroles prophétiques:

PARSIFAL. Du weisst —
Wo einzig du mich wiedersieh'st!

Les seuls mots qu'elle murmure encore jusqu'à la fin du drame sont: « servir, — je veux servir. »

KUNDRY. Dienen.... Dienen! —

Durant la scène entière, elle se renferme dans le mutisme et l'immobilité du renoncement le plus absolu. Souvent agenouillée, les mains jointes, le geste absent, son attitude et sa physionomie expriment tour à tour la honte de son rôle de séduction,

le repentir des fautes passées, l'espoir d'un pardon, la crainte de l'avilissant mépris, les transports de reconnaissance, l'extase mystique, l'anéantissement du sentiment, comme aussi de la volonté et de l'individualité [1].

Dans l'âme de Kundry se disputent le Bien et le Mal. Les feux impurs qui sont en elle la forcent à se soumettre au pouvoir de la magie et aux ténébreux maléfices des sorciers, malgré ses efforts pour y échapper. Elle a horreur d'elle-même, et elle tente de se révolter contre celui qui l'appelle, sachant pour quelle œuvre il la tire de son sommeil. C'est la même femme qui a perdu Amfortas, — elle en a conscience, — et qui va chercher en Arabie des baumes pour sa blessure. C'est la même encore qui se métamorphose en fière et superbe reine de beauté pour séduire Parsifal, et ensuite se fait son humble servante; la même qui inspire successivement l'horreur et la pitié. Vraiment R. Wagner a voulu présenter sous toutes ses faces, en Kundry, l'être divers qu'est la Femme : c'est une essence du féminin, c'est l'*ewig-weibliche* qui porte en soi plus

[1] La « négation du vouloir-vivre ». Cf. M. Kufferath, *Parsifal*.

de souffrances que de triomphes, plus de plaintes que de défis ; c'est à la fois la Kâli indienne, la Dalila ou l'Hérodiade de la Bible, la courtisane Meryem, la Marie-Madeleine du Nouveau Testament, la fée Mélusine du moyen âge, ou même les « possédées du démon ». « Peut-être expie-t-elle sous une forme renouvelée », dit Gurnemanz, « les fautes d'une vie antérieure... »

GURNEMANZ. Ja, eine Verwünschte mag sie sein :
Hier lebt sie heut', —
Vielleicht erneu't,
Zu büssen Schuld aus früher'm Leben,
Die dorten ihr noch nicht vergeben.
. . . .

C'est elle qui, sous la forme d'Hérodias, obtint d'Hérode la décollation de saint Jean-Baptiste, et ensuite accueillit par des propos insultants la tête du saint apportée sur un plat : celle-ci, suivant la légende, souffla si violemment sur Hérodias que, soulevée dans les airs, elle y erre pour l'éternité, sans pouvoir jamais plus trouver de repos. C'est elle encore qui a salué d'un éclat de rire le Christ montant au Calvaire et succombant sous le

faix de la croix ; atteinte par son divin regard, elle cherche depuis lors de monde en monde à le rencontrer de nouveau ; aux heures de suprême détresse, elle sent ce regard se poser sur elle...; mais le rire maudit la reprend, un pécheur tombe dans ses bras ; elle rit ! elle rit ! — car elle ne sait plus pleurer...

. . . .

KUNDRY. Ich sah — Ihn — Ihn —
Und — lachte....
Da traf mich sein Blick. —
Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
Ihm wieder zu begegnen :
In höchster Noth —
Wähn' ich sein Auge schon nah',
Den Blick schon auf mir ruh'n : —
Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder. —
Ein Sünder sinkt mir in die Arme !
Da lach' ich — lache —,
Kann nicht weinen :
Nur schreien, wüthen,
Toben, rasen
In stets erneu'ten Wahnsinn's Nacht
Aus der ich büssend kaum erwacht. —

. . . .

Aspirant à un rédempteur, errant depuis des siècles à travers les mondes, accablée d'un rire déchirant, condamnée à ne pouvoir ni pleurer ni mourir, la misérable créature paraît un type renouvelé d'Ahasverus :

KUNDRY. Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,
Des Heiland's, ach ! so spät,
Den einst ich kühn verschmäht. —
Oh ! —
Kenntest du den Fluch,.
Der mich durch Schlaf und Wachen,
Durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
Zu neuem Leiden neu gestählt,
Endlos durch das Dasein quält ! —
. . . .

Elle est courbée sous un destin aussi implacable que celui du Hollandais volant, cette autre création de R. Wagner, en qui elle se trouve en germe et qu'elle complète. — Comme seul salut, elle invoque le sommeil éternel :

KUNDRY. Oh ! — Jammer ! — Jammer !
Schwach auch Er (Amfortas) ! schwach — Alle !

Meinem Fluche mit mir
Alle verfallen! —
Oh, ewiger Schlaf,
Einziges Heil,
Wie, — wie dich gewinnen?

Seul il pourrait la racheter du Péché, et rouvrir pour elle la source des larmes, l'homme qui résisterait à ses enchantements. Mais, par l'effet de suggestions occultes, elle est forcée de déployer son infernale puissance de séduction contre celui qui, pourtant, en y échappant, la sauverait :

KLINGSOR. Ha! Wer dir trotzte, lös'te dich frei :
Versuch's mit dem Knaben, der nah't!

Tous y succombent et se damnent avec elle. Parsifal seul puise la force de vaincre dans son innocence, qui le protège, et il exhorte Kundry à renoncer au Désir, source de la souffrance; car « le baume qui doit mettre fin à la souffrance ne se trouve pas dans la source d'où cette souffrance jaillit; point de salut pour ceux en qui la source de toute douleur (c'est-à-dire le Désir) ne se tarira pas » :

. . . .

PARSIFAL. Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
Bleib'st du dem Sehnen abgewandt,
Die Labung, die dein Leiden endet,
Beut nicht der Quell, aus dem es fliesst :
Das Heil wird nimmer dir gespendet,
Wenn jener Quell sich dir nicht schliesst.

. . . .

Enfin la malheureuse, purifiée, rachetée, pourra mourir sur les marches du Parvis où son Rédempteur officiera pour la première fois; — et là s'arrêtera le Drame, dont cette scène forme en quelque sorte l'épilogue.

*
* *

Klingsor, l'eunuque sorcier, — plusieurs commentateurs ont reproché à R. Wagner cette monstrueuse conception, — est la figure qui, dans le drame, correspond au Méphistophélès de Gœthe, l'être démoniaque privé de la faculté d'aimer et de sentir. Comme jadis un mystique théosophe d'Alexandrie[1], Klingsor, « impuissant à étouffer en soi

[1] Origène, docteur de l'Église, traducteur de la Bible (185-253).

les tentations impures », a porté sur lui-même une main criminelle, dans le but de conquérir la royauté du Graal :

GURNEMANZ.

Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
An sich legt er die Frevlerhand,
. . . .

Il y a lieu de faire remarquer que cette idée de mutilation, sur laquelle se fonde tout le drame, n'est pas de R. Wagner, encore qu'on l'ait écrit[1] : on la trouve déjà dans Wolfram d'Eschenbach, qui faisait de son magicien Klinschor un « chapon » suivant sa propre expression. Dans son drame, —

[1] « Cette idée singulière est toute de Wagner », — dit M. Ed. Schuré dans la nouvelle édition de son *Drame musical* (1886), et il ajoute qu'on n'en trouve aucune trace dans Wolfram d'Eschenbach. « Jamais nous ne pourrons nous figurer un magicien de la force de Klingsor sous la flasque obésité d'un gardien du sérail ou d'un chantre du pape », — inscrit-il plus loin. Il montre d'ailleurs le *Parsifal* comme une œuvre de sénilité, qui « fait connaître les limites du génie du maître » ! — L'on se prend à regretter que l'éminent historien du *Lied* ait « augmenté » la nouvelle édition de son beau livre d'une « étude sur Parsifal ».

et ceci est nettement marqué à l'exécution de Bayreuth[1], — R. Wagner a eu soin de présenter Klingsor comme un type de volonté mâle et énergique, ainsi que durent l'être, au temps passé, les nécromanciens, magnétiseurs ou évocateurs occultes.

Le Klingsor du *Parsifal*, après une vie de luxure, a cherché l'expiation et s'est efforcé vers la sainteté; mais n'ayant pu vaincre ses coupables désirs, il a, en vue d'arriver au Graal, « contraint par la mutilation ses instincts virils à un silence de mort ». Mais il n'a pu éteindre ni dompter leur ardeur farouche, et l'enfer le raille, par la bouche de Kundry, de sa mortification.

[1] Le rôle doit être tenu par un acteur d'imposante stature, doué d'une puissante voix de basse. Le rôle d'Amfortas est écrit pour voix de baryton, au contraire; les rôles de Gurnemanz et de Titurel sont aussi indiqués pour voix de basses; mais peuvent être chantés par des barytons. Le meilleur Klingsor — le plus terrible — que nous ayons entendu à Bayreuth est Lievermann (de Munich) qui y débutait en 1889. Anton Fuchs (Munich) était quelque peu nonchalant; Emil Liepe (Berlin) articule mal, et Fritz Plank (Carlsruhe), l'autre Klingsor de 1891 et de 1892, est d'un physique malheureux avec sa petite taille et sa corpulence!

KLINGSOR. Furchtbare Noth! —
So lacht nun der Teufel mein',
Dass ich einst nach dem Heiligen rang!
Furchtbare Noth!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichster Triebe Höllendrang,
Den ich zu Todesschweigen mir zwang, —
Lacht und höhnt er nun laut
Durch dich, des Teufels Braut? —
. . . .

Déçu dans ses aspirations, il a pu, du moins, pénétrer l'art de la magie et s'initier à la cabale, à l'astrologie, puissances infernales, grâce au sacrifice volontaire qui le met à l'abri des séductions de Kundry, — car, sur lui seulement, elle ne peut rien. — Il a en son pouvoir la *femme*, instrument de domination qui lui sert à établir sa suprématie sur les hommes :

KUNDRY. Ich — will nicht! — Oh! — Oh!
KLINGSOR. Wohl willst du, denn du musst.
KUNDRY. Du — kannst mich — nicht — halten.
KLINGSOR. Aber dich fassen.
KUNDRY. Du?
KLINGSOR. Dein Meister.
KUNDRY. Aus welcher Macht?

KLINGSOR. Ha ! Weil einzig an mir
Deine Macht — nichts vermag.
KUNDRY. Ha ! ha ! — Bist du keusch ?
. . . .

Armé du Plaisir et de la Volupté, il souhaite d'anéantir la race entière des chevaliers :

KLINGSOR. Möge denn so
Das ganze Rittergeschlecht
Unter sich selber sich würgen ! —

Déjà ils ont abandonné entre ses mains la Lance sacrée, emblème de leur Volonté; et, privés du divin insigne, ils sont réduits à la détresse et à l'impuissance. Il compte dans un avenir prochain garder lui-même le Saint-Graal :

GURNEMANZ.

. . . .
Der Speer ist nun in Klingsor's Hand ;
Kann er selbst Heilige mit dem verwunden.
Den Graal auch wähnt er fest schon uns entwunden [1].

[1] Remarquez la rime presque régulière dans ce long monologue (58 vers de 4 à 12 pieds) : « Titurel, der fromme Held... etc. », dont nous avons déjà cité plusieurs fragments ci-dessus.

L'intention qui lui est attribuée par ces paroles de Gurnemanz, il la dévoilera bientôt lui-même à Kundry :

KLINGSOR. Und bald — so wähn' ich —
Hüt' ich mir selbst den Graal. — —
. . . .

Nous avons dit comment il fut vaincu par le jeune Parsifal et comment sa Magie s'évanouit devant le signe du Christianisme.

En ce qui concerne le crime de lèse-nature commis par Klingsor pour atteindre à la Pureté, il ne faut pas perdre de vue que tout épisode n'est ici que symbole : ainsi apparaîtra la véritable signification de l'intervention physiologique qui a éveillé certaines susceptibilités. Pour aider à la compréhension du symbole, nous avons signalé déjà ce qu'il y a de vaguement commun entre Klingsor et Albérich, le Nibelung qui a « maudit l'Amour » pour satisfaire son ambition[1]. L'on pourrait rapprocher aussi

[1] Klingsor rappelle surtout Alberich par le but poursuivi, car il s'agit d'acceptions différentes de l'Amour. Alberich renonçait à l'amour, mais non au plaisir; Klingsor a renoncé à ce dernier. Sous ce rapport, l'on ne peut pas dire que la légende de Parsifal soit celle des Nibelungen idéalisée!

Klingsor du barde Merlin, le zélé défenseur de la religion druidique, ennemi du christianisme, dont l'imagination populaire, sous l'influence ecclésiastique, a fait l'*enchanteur Merlin*, le sorcier en relations avec le diable et qui introduisit la corruption à la cour du roi Artus.

L'on a souvent relevé de l'exubérance, des monstruosités, des excroissances contre nature dans l'œuvre wagnérien. Il est une école de *classiques* érudits qu'on entend parler couramment de difformités, d'exagérations, etc. De cette école est sortie, — ainsi que l'a dit R. Wagner lui-même[1], — une esthétique nouvelle se réclamant avant tout de Gœthe, parce que, prétendûment, il fut l'ennemi de toute « monstruosité » et le révélateur de la « beauté sereine ». Cette école a exalté la « candeur dans l'art » par dessus tout le reste, et a traité avec quelque dédain Schiller lui-même, çà et là trop violent, suivant elle. De là s'est formée une idée spéciale du classicisme, auquel on rattacha les Grecs, par la seule raison que la sérénité lumineuse régna chez eux en souveraine. Et c'est ainsi que la tendance vers une conception « agréable », mais super-

[1] Dans son écrit *Ueber das Dirigiren*, 1869.

ficielle, de tout ce qu'il y a de sérieux et de tragique dans l'existence, fut élevée à la hauteur d'un dogme...

*
* *

La blessure d'Amfortas, qui nous occupera un instant, semble le Remords du Pécheur, le sentiment intime et incessant de son indignité. Les souffrances qu'elle engendre ont leur source profonde dans les tentations impures auxquelles il a succombé et dont son cœur continue à être dévoré. Ce sont ces mêmes tentations qui étreindront Parsifal après le baiser de Kundry et le jetteront dans le désespoir le plus véhément.

Le roi Amfortas, armé de la Lance sacrée, avait voulu combattre Klingsor, mais il succomba aux artifices de sa magie : comme Tannhæuser au Venusberg, il se laissa séduire par une femme d'une beauté infernale, *ein furchtbar schönes Weib*, agent de perdition que le sorcier lui avait opposé. Et lui-même fut frappé par la Lance, passée de ses mains aux mains de son ennemi.

Depuis ce temps, le Graal est dans la désolation : le roi coupable refuse de découvrir encore la coupe

merveilleuse dont la vue avive son remords en rouvrant sa blessure, et l'empêche de mourir; les chevaliers se trouvent donc privés à la fois et de la volonté (symbolisée par la Lance divine) et de la nourriture mystique qui les vivifie et leur donne les vertus surhumaines. C'est là une allégorie de l'humanité chancelante dépourvue de direction et attendant la venue d'un Messie.

Dans l'obscure prophétie du Graal, Amfortas croit voir la Mort, en laquelle il espère :

Amfortas. « Der reine Thor » — — :
Mich dünkt, ihn zu erkennen : —
Dürft' ich den Tod ihn nennen !

Aux injonctions de son père Titurel, qui lui ordonne de découvrir le Graal et d'expier sa faute en remplissant son office,

Titurel.

Mein Sohn Amfortas ! Bist du am Amt ?
(Sourd roulement de timbales, suivi d'un long silence.)
Soll ich den Graal heut' noch erschau'n und leben ?
(Nouveau roulement de timbales, — et long silence.)
Muss ich sterben, vom Retter ungeleitet ?
(Roulement de timbales, prolongé par un trémolo d'orchestre, toujours dans la même tonalité de mi bémol.)
Enthüllet den Graal ?

il résiste désespéré. La vue du Graal, qui transporte les purs d'une joie céleste, éveille en lui des angoisses ineffables; sa blessure n'est rien au prix de la damnation qui l'astreint à accomplir son saint emploi, châtiment sans égal de son offense! « Il souffre de son désir, et dans sa souffrance il désire sans trêve! »

AMFORTAS.

Nein! Lasst ihn unenthüllt! — Oh! —
Dass Keiner, Keiner diese Qual ermisst,
Die mir der Anblick weckt, der euch entzückt! —
. . . .
. . . .
Oh, Strafe! Strafe ohne Gleichen
Des — ach! — gekränkten Gnadenreichen!
Nach Ihm, nach seinem Weihegrusse
Muss sehnlich mich's verlangen;
Aus tiefster Seele Heilesbusse
Zu Ihm muss ich gelangen: —
. . . .

C'est la source du Désir qui renouvelle constamment le sang de sa blessure; et ce Désir, nulle expiation ne peut le mortifier. « Désirer — désirer — et ne pas en mourir! » s'écriait Tristan dans l'exaspération de sa longue agonie.

. . . .

AMFORTAS. Das heisse Sündenblut entquillt
Ewig erneu't aus des Sehnen's Quelle,
Das, ach! keine Büssung je mir stillt!

Dans la scène finale du drame, devant la dépouille mortelle de son père, il implore du Ciel la mort comme une grâce; il prie son père d'intercéder pour lui auprès de Celui dans la contemplation duquel il vit à présent, — allusion nettement marquée à l'immortalité de l'âme ou à l'existence future; il demande que le sang précieux rende à ses frères une nouvelle vie, et lui donne à lui le trépas :

AMFORTAS. Oh! der du jetzt in göttlichem Glanz
Den Erlöser selbst erschau'st,
Erflehe von ihm, dass sein heiliges Blut
. . . .
Wie ihnen (den Brüdern) neues Leben,
Mir endlich spende — der Tod!
Tod — sterben!
Einzige Gnade!
. . . .

Puis, au paroxysme de l'angoisse, il supplie les chevaliers de l'achever de leurs glaives, de détruire

le coupable avec son tourment, le Graal devant alors luire de lui-même pour désigner son successeur :

AMFORTAS.

. . . .

Ihr Helden, auf!
Tödtet den Sünder mit seiner Qual.
Von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!

Enfin, il sera sauvé par l'Arme sainte, cause et guérison à la fois de sa blessure. Et tandis que Parsifal élèvera solennellement le Graal flamboyant, à genoux, dans un transport de reconnaissance, il rendra hommage à son sauveur.

* * *

Quant à Titurel, nous n'ajouterons rien à ce que nous en avons dit précédemment. C'est, d'ailleurs, dans le drame un simple rôle de coulisse, qui ne comporte en tout qu'une dizaine de vers déclamés du fond du sépulcre, niche voûtée où l'archicentenaire repose à l'ombre du temple du Graal (acte Ier, 2e tableau). Lorsque commence le 3e acte, il vient

de mourir, « redevenu un homme comme tous les autres »,

Er starb, — ein Mensch wie Alle!

car il n'était plus réconforté par la vue de la Coupe de grâce. A la scène finale de l'œuvre, son corps, couché dans la bière encore découverte, est amené au pieux office.

Es birgt den Helden der Trauerschrein,
Er birgt die heilige Kraft;
Der Gott selbst einst zur Pflege sich gab:
Titurel führen wir her:

chantent les chevaliers de son cortège.

* * *

Parmi les chevaliers, Gurnemanz, le vieil écuyer de Titurel, est le seul qui ait un rôle sortant des ensembles; mais ce rôle est le plus long de l'œuvre. Sa figure, qui rappelle par moments certaines figures précédentes de R. Wagner, est attachante: elle a sa grandeur. C'est l'incarnation de la grave

austérité, de l'abnégation, de l'« amour du prochain », du renoncement du christianisme primitif.

Avec l'autorité que lui donne l'âge et qui s'affirme dès le début du poème, il morigène ses jeunes compagnons, les écuyers du Graal :

GURNEMANZ. He ! Ho ! Waldhüter ihr !
Schlafhüter mitsammen !
So wacht doch mindest am Morgen !
. . . .

Il leur tient un langage parfois rude, souvent mystique, revêtant volontiers une allure prophétique, avec une nuance de sage dogmatisme :

GURNEMANZ. Ihm (dem König) hilft nur Eines —
Nur der Eine.

Il les rappelle doucement à l'ordre quand ils maltraitent Kundry :

GURNEMANZ. Hm ! Schuf sie euch Schaden je ? —
. . . .

Plus loin il devra intervenir plus énergiquement pour délivrer la malheureuse des mains du jeune Parsifal :

GURNEMANZ. Verrückter Knabe! Wieder Gewalt?
Was that dir das Weib! Es sagte wahr.
Denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

Et comme Kundry prodigue ensuite ses soins tendrement maternels à son fol agresseur paralysé par l'émotion, il ajoute :

So recht! So nach des Grales Gnade :
Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.

« Celui-là conjure le mal qui l'échange contre le bien. » Il cite volontiers les lois du Graal, lesquelles sont conformes au plus sévère esprit chrétien. « En pratiquant le bien, l'on est utile à soi-même », dira-t-il encore.

Au dernier acte, il apparaît fatigué et vieilli; il s'est fait anachorète en attendant la mort, comme les bouddhas de l'Inde. Sa tête à longue barbe blanche fait penser aux pieux patriarches des tableaux des Quattrocentistes [1], en même temps que les attitudes extatiques de Kundry, dans ces mêmes scènes, évoquent l'art gothique et le souvenir des

[1] On désigne ainsi les artistes aussi bien que les écrivains italiens du XVe siècle.

Vierges des vieux peintres de Cologne. Son ravissement ému, quand il aperçoit la Lance sacrée aux mains de Parsifal, confine à l'extase des saints eux-mêmes :

Der Speer, — ich kenne ihn.
Oh ! — Heiligster Tag
Zu dem ich heut' erwachen sollt' ! —

s'écrie-t-il. Et un peu plus loin :

O Gnade ! Höchstes Heil !
O Wunder ! Heilig hehrstes Wunder ! —

Nous avons cité et traduit, ci-dessus, ses paroles touchantes, quand il explique le mystère du Vendredi-Saint et qu'il va mener Parsifal vers Amfortas, au son lugubre des cloches du Graal.

*
* *

Il y a dans le *Parsifal* (1re scène du bois sacré) quatre rôles épisodiques d'écuyers, « confidents » du vieux Gurnemanz. Faut-il y voir, comme certains, un indice trahissant quelque peu le vieillard

en R. Wagner? Précédemment il avait soin de bannir ce genre de rôles, dont l'effet inévitable est d'alanguir la marche du drame. Ici, l'absence même d'*action*, dans la longue scène initiale où est exposé le drame, contribue à nous plonger dans l'atmosphère de morne désolation qui règne à ce moment au domaine du Graal, et à mettre en relief, par un contraste violent, l'entrée si mouvementée du futur Rédempteur.

*
* *

Parlerons-nous enfin des gentilles Filles-Fleurs ou Floramyes (*Blumenmädchen*), dont le groupe si vivant ne fait qu'une courte apparition dans le drame (acte II, 2e tableau)? Au bruit du massacre des chevaliers, leurs amants, par le jeune héros Parsifal, elles se précipitent en bandes désordonnées dans le Jardin magique, à peine vêtues de voiles légers jetés à la hâte sur leurs charmes. Bientôt elles se déroberont furtivement pour aller compléter leur toilette, ayant alors en vue de séduire l'éphèbe triomphant. Elles reparaîtront sous la forme de fleurs animées aux couleurs brillantes, un peu criardes, des espèces vénéneuses.

Elles ont commencé par fort mal accueillir Parsifal :

Der Kühne! Der Feindliche!
Alle sie flohen ihm. —
Du dort! Du dort!
Was schuf'st du uns solche Noth?
Verwünscht, verwünscht sollst du sein!

L'instant d'après, — trait bien humain ou plutôt bien féminin, — elles retrouvent leurs joyeux rires et choyent le jeune garçon dont Klingsor, en le voyant venir, disait un moment auparavant: « Er ist schœn, der Knabe! »

Bist du uns hold, so bleib' nicht fern;
Und willst du uns nicht schelten,
Wir werden dir's entgelten:
Wir spielen nicht um Gold,
Wir spielen um Minne's Sold:
Willst du auf Trost uns sinnen,
Sollst den du uns abgewinnen.

Le gracieux essaim l'entoure et l'enlace comme dans d'aimables et innocents jeux d'enfants :

Komm'! Komm'!
Holder Knabe,
Lass mich dir blühen!
. . . .

Et, lorsqu'il leur demande, sans se départir de sa tenue réservée :

Wie duftet ihr hold!
Seid ihr denn Blumen?

elles répondent avec vivacité (tantôt plusieurs à la fois, tantôt l'une après l'autre) :

Des Gartens Zier
Und duftende Geister
Im Lenz pflückt uns der Meister;
Wir wachsen hier
In Sommer und Sonne,
Für dich blühend in Wonne.
. . . .

Bientôt leur langage se monte jusqu'aux accents passionnés. Leurs instances deviennent pressantes :

Den Mund lass' mich dir küssen
. . . .

au point qu'il doit les repousser et briser le cercle trop étroit formé autour de lui :

Ihr wild holdes Blumengedränge,
Soll ich mit euch spielen, entlasst mich der Enge !

Alors le dialogue s'anime : il se précipite vif et rapide, et nous assistons au spectacle — bien pris sur nature — de jeunes vierges folles se disputant un nouvel amant :

Weiche du ! Sieh', er will mich.
— Nein, mich ! — Mich lieber ! — Nein, mich !

Ainsi s'interpellent-elles l'une l'autre. Et comme sa main les écarte indistinctement toutes, elles l'accablent d'ironiques commentaires :

— Bist du feige vor Frauen ?
— Magst mich dich getrauen ?
— . . . .
— Weichet dem Thoren !

Enfin, sur l'ordre de Kundry, qui apparaît mollement couchée sur un lit de fleurs,

KUNDRY. Ihr kindischen Buhlen, weich't von ihm:
Früh welkende Blumen,
Nicht euch ward er zum Spiel bestellt!
. . . .

elles fuient prestement, comme effrayées, mais non cependant sans adresser à l'éphèbe des adieux moqueurs, qu'elles accompagnent de légers éclats de rire :

. . . .
Leb' wohl! Leb' wohl!
Du Holder! Du stolzer!
Du — Thor!

* * *

Ce 2e acte du *Parsifal,* profane en son entier et placé dans le cadre du domaine magique de Klingsor, offre un contraste saisissant avec le 1er et le 3e acte. On a souvent signalé la belle ordonnance du poème au point de vue dramatique : comme on l'a montré, le 1er acte définit la mission du héros et prépare l'action ; le 2e nous fait assister à la lutte qui aboutit à la révélation de cette mission ; le 3e acte, celui du dénouement, représente l'accomplissement de la mission, la Rédemption finale.

Chacun de ces actes forme par lui-même un développement complet. S'il faut admirer cette charpente générale si rationnelle du drame, il faut non moins louer l'ordonnance intérieure de chacun des trois actes, qui amène une grande variété et de vives antithèses dans la succession des scènes.

Le premier et le dernier acte se déroulent entièrement dans le domaine mystérieux du Graal et offrent le tableau d'une vie supérieure, toute de pureté, d'humilité, de ferveur et de foi. On y trouve aussi la trace de certaines idées ou doctrines que R. Wagner professait dans ses dernières années, notamment celle du caractère sacré, inviolable, de toute créature vivante :

Sind die Thiere hier nicht heilig ?

dit Kundry (acte Ier, 1er tableau).

Un peu plus loin, c'est Gurnemanz qui reproche son « méfait inouï » au jeune Parsifal, qui vient d'abattre un cygne du Graal :

GURNEMANZ.

Unerhörtes Werk !
Du konntest morden ? Hier im heil'gen Walde,
Dess' stiller Frieden dich umfing ?

Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
 Grüssten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
 Was that dir der treue Schwan?

. . . .

Aux yeux de R. Wagner, faire du mal à un être vivant était un crime de lèse-nature. Comme d'ailleurs aussi Schopenhauer, il montrait une extrême pitié pour les animaux et s'élevait avec une grande vivacité contre l'« horrible insensibilité des hommes »[1]. Il est tout naturel, au demeurant, qu'il ait fait place à ces idées dans son Drame de la Pitié.

[1] On a rapporté diverses anecdotes à ce sujet; chacun connaît ses protestations indignées contre la *vivisection*. — Conformant sa manière de vivre à sa manière de voir, il poussa le respect de ses idées jusqu'à se faire végétarien dans ses dernières années; d'où cet état de décharnement extrême auquel il était arrivé. — Ainsi également vécurent les chevaliers du Graal, quand Amfortas cessa d'accomplir son office; Gurnemanz l'apprend à Kundry qu'il vient d'éveiller de son sommeil léthargique (acte III, tableau I) :

Kräuter und Wurzeln
Findet ein Jeder sich selbst,
Wir lernen's im Walde vom Thier.

* * *

Parsifal est la dernière étape de l'esthétique wagnérienne; la manière nouvelle, inaugurée dans l'*Anneau du Nibelung,* s'affirme ici avec l'audace du génie triomphant (l'autorité du novateur n'était plus contestée depuis la représentation de la Tétralogie à Bayreuth). C'est l'œuvre la plus complète et la plus parfaite dans son ensemble, aussi bien par la suprême simplicité de la conception et par la grande pureté de lignes et d'harmonies que par la puissance poétique, musicale, plastique de la réalisation, par la notation délicate des impressions des personnages mis en scène. Elle restera unique et sera pour le Drame lyrique ce que sont la *Matthæus-Passion* et la *Neuvième symphonie avec chœurs* pour l'Oratorio et la Symphonie. Dans la voie que R. Wagner y a tracée, il n'aura peut-être jamais d'imitateurs; car, pour l'y suivre, il faudrait posséder les mêmes dons de création philosophique, poétique, dramatique et musicale.

Le poème est écrit dans une langue admirable,

souvent étrange par sa forme archaïque ou elliptique, par sa concision, par l'expression synthétique, toujours profonde et forte, de la pensée. La versification est libre; la rime est fréquente; mais l'allitération devient rare. Le vers iambique ou anapestique de la grande poésie allemande domine.

R. Wagner a, dans sa dernière œuvre, poussé jusqu'au bout l'application de ses principes sur la musique dramatique, et soumis les sons au poème avec une logique impitoyable. Plus que jamais il a tissé sa trame symphonique au moyen de *Leitmotive*[1] reliés l'un à l'autre, non suivant leurs affinités

[1] Par ses harmonies et ses mélodies, il a cherché à caractériser notamment : l'Amour dans sa forme suprême de Sacrifice, Charité, Renoncement à l'individualité (« négation du Vouloir-vivre » de Schopenhauer), cet amour qui présida à la dernière Cène où le Christ donna son corps et son sang pour notre Rédemption (*Melodie des Liebesmahl-Spruches*); la sainteté du culte du Graal (*das eigentliche Graalsmotiv*, — voir ce que nous en avons dit précédemment), la Foi des chevaliers du Graal (*Glaubensthema*, mélodie développée 5 mesures $^6/_4$ « Der Glaube lebt, die Taube schwebt... »), la Compassion (altération élégiaque des trois dernières mesures du premier thème d'Amour), la signification abstraite ou morale de la Lance sacrée (*Speermotiv*, fragment, développé séparément, du même premier thème), l'idée de la Rédemption promise (*Erlösungswort*), la Plainte du Sauveur au Golgotha (*Heilands-*

musicales, mais suivant les nécessités dramatiques : le sens poétique à exprimer absorbe et assujettit le

klage, 5 mesures $^{4}/_{4}$ dont les deux premières — *Wehelaute* — figurent une exclamation de douleur s'appliquant aussi à Amfortas), l'aspiration idéale vers le Graal, la souffrance morale d'Amfortas (*Amfortas' Leidensmotiv*, violoncelle et clarinette basse), la promesse prophétique du Rédempteur (*Verheissungsspruch* ou *Thorenmotiv*, chœur : « Der mitleidvoll reine Thor... »), l'impétuosité des chevauchées de Kundry (*Stürmische Figur*, *Rittmotiv* ou *Thema der Kundry als wilde Reiterin*), la nature démoniaque de Kundry (*das eigentliche Kundry-Motiv* et *Kundrys-Lachmotiv*, — se développant sur quatre octaves) et sa nature bienfaisante (*Motiv der dienenden Kundry*), le caractère magique de son mystérieux sommeil (*Zaubermotiv*, par les altos en sourdine), la fraîcheur matinale de la forêt (*das Waldesrauschen* ou *die Weise der Waldesmorgenpracht*, — cors et hautbois), l'incantation de Klingsor (*Beschwörungsformel* ou *Zaubermotiv*, — par les bois), l'idée de sortilège qui s'attache aux nécromanciens (*das eigentliche Klingsormotiv*, — par une clarinette et un basson), l'espoir de la guérison du Roi Pécheur (harmonies de l'Oracle), la figure chevaleresque de Parsifal (*Parsifalmotiv*, — par quatre cors, thème parent de celui qui caractérisait Lohengrin), le sentiment de regret qu'éprouve Parsifal au souvenir de sa mère (*Herzeleidemotiv*, — par les altos), la sonnerie solennelle des cloches du Graal (*Glockenmotiv*), la marche vers le Graal, le désir du festin sacré, l'infernale invocation de Klingsor, les alarmes des Filles-fleurs, leurs lamentations (la *Mädchenklage* et ses variantes : « Seht ihn dort... » etc.), leur charme de séduc-

compositeur, et relègue au loin toute fantaisie. Ces thèmes mélodiques, l'orchestre les développe

tion (*Verführungsgesang der Blumenmädchen*: « Komm! komm! holder Knabe! . . . »), leurs attraits voluptueux (*Blumenmotiv*: « Des Gartens Zier . . . »), leur caquetage (*Kosemelodie*), leurs agaceries et leurs cajoleries (*Schmeichelfigur*), leurs railleries (*Spottmotiv*: « Was zankest du? ») et leur dépit, la rêverie doucement émue de Parsifal songeant à sa mère (8 mesures $^6/_8$, puis $^9/_8$, ayant des affinités avec le *Liebesweben in der Natur* du *Siegfried*), la poignante douleur du héros en apprenant le triste isolement et la mort de sa mère abandonnée par lui, l'aspiration de Kundry vers un amour damnable (*das sehnsüchtige Motiv der Kundry*: « Gelobter Held... »), le trouble de Kundry s'abandonnant toute entière à Parsifal (*Kundrys Liebesmotiv* ou *Hingebungsmelodie*: « Und ob mich Gott und Welt verstösst... », thème qui a son correspondant dans la *Melodie des Liebesentschlusses* du final de *Siegfried*), la détresse du Graal (acte III, thème condensé dans le *Vorspiel* et développé dans le *Trauerchor*), le découragement de Parsifal errant à la recherche du Temple sous la malédiction de Kundry (*Thema des Irren Parsifal's* ou *der Verödung*), la lassitude découragée de Kundry, son aspiration au servage, le charme du printemps, le caractère mystique du Vendredi-Saint (*Charfreitagsmotiv*, harmonies palestrinesques, — par les violoncelles, le bois et les trombones avec les timbales, — qui suivent le *Liebesmahlspruch* dans le passage solennel du récit de Kundry: « Ich sah Ihn — Ihn... », passage dit: *die Erscheinung des kreuztragenden Heilandes*), la solennité du Baptême et la bénédiction de Kundry (*Motiv des Taufsegens* ou *Segens-*

avec une puissance nouvelle, bien qu'avec une recherche inusitée d'austérité dans l'instrumentation ;

spruch, — cors et bassons), la purification du Péché (*drei Entsühnungsmelodien*), l'hymne de reconnaissance des créatures rachetées (*die Blumenaue* ou *Charfreitagszauber*, mélodie développée en 17 mesures $^3/_4$, par le hautbois et la clarinette en canon, pendant la contemplation de Parsifal: « Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön! »), le caractère funèbre de la dernière marche vers le Graal (*Trauerchor*), l'hommage rendu à la dépouille mortelle de Titurel (*der Weihegruss für Titurel*), la prière d'Amfortas (*Gebet des Amfortas, zweites Motiv Herzeleides*), la Félicité de la Rédemption. Tous ces thèmes sont transformés de diverses façons au cours de la partition; nous avons indiqué les noms allemands dont ils ont été baptisés par O. Eichberg et H. von Wolzogen. Nous renvoyons les musiciens à ces deux auteurs et aussi aux commentateurs Albert Heintz et Edmund von Hagen (ce dernier a donné en 62 pages la glose des cinq premiers vers du *Parsifal!*). Mais il ne faut pas s'étonner si ces gloses ne s'accordent guère entre elles! — La phrase initiale d'Amour (6 mesures $^4/_4$), — phrase dite *de la Cène* (parce que, dans la première cérémonie religieuse du Graal, elle apparaît adaptée aux divines paroles de la Cène, répétées par les jeunes néophytes), — définit, dès le début du Prélude, l'atmosphère du drame; c'est l'Amour chrétien, l'Amour du Christ et de l'humanité, qu'elle exprime, suivant le commentaire-programme où R. Wagner a exposé la synthèse philosophique du Prélude: « Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, *um unsrer Liebe Willen...* » Tous les éléments de cette mélodie sont déjà implicitement contenus

il en modifie les aspects, il en brise les rythmes à l'infini; il les oppose les uns aux autres et les su-

dans la mélodie initiale du *Lohengrin*, surtout dans le développement qu'elle reçoit lors de sa première apparition pour les voix, dans le chœur à six parties qui suit l'arrivée de Lohengrin et les adieux au cygne (« Quel charme pur et sans mélange... », acte Ier, scène III, traduction Ch. Nuitter). Nous écrivions naguère de Bayreuth, la première fois que nous assistâmes au drame sacré : « C'est aujourd'hui que *Parsifal* ouvre l'ère des *Bühnenfestspiele*... Il est 4 heures : chacun occupe sa stalle. Bientôt l'obscurité vient envelopper toute l'assistance dans une même pensée et un même silence... Il s'écoule quelques secondes d'attente solennelle et anxieuse. Alors, des profondeurs de l'« abîme mystique », s'élève un murmure vague par la tonalité (c'est un ancien mode des Grecs, l'hypolydien, propre à la méditation divine, — suivant eux), informe dans son rythme, — un unisson pianissimo des violoncelles, d'une partie des violons, d'un alto-hautbois ou cor anglais, d'une clarinette et d'un basson, — lequel acquiert bientôt de la consistance avec une exquise sonorité : c'est un hymne d'amour religieux, apparaissant d'abord dans une entière nudité, mais bientôt recouvert des douces caresses des altos et des violons. Ce début nous cause une impression d'une émouvante grandeur, dont l'exécution en nos concerts ne peut donner idée; et désormais cet enchantement du premier moment ne nous quitte plus... Le ton douloureux que prend la phrase initiale dans la deuxième partie du Prélude contraste avec sa sérénité calme dans la première partie... elle n'est plus exposée simplement et d'un seul jet : les violoncelles et un cor,

perpose dans des combinaisons possédant toujours une signification au point de vue du drame, — admirable polyphonie dont le principe n'a pu être puisé que dans l'*Art de la Fugue* de Jean-Sébastien Bach!

Le style musical est plus châtié que dans les précédentes partitions du maître. C'est un art plus savant, peut-être aussi d'une invention moins libre, moins spontanée. Non que l'âge ou la fatigue toutefois eût en rien tari chez lui la source des sublimes inspirations!

Jamais, d'un autre côté, le dramatiste n'a plus

puis les altos et les bois la dessinent sur les frémissements ininterrompus des timbales, et répètent avec insistance les six notes d'angoisse (*Schmerzensfigur*) qui la couronnent; alors elle s'arrête pour se renouveler, et à deux reprises successives, se haussant chaque fois d'une tierce mineure. Même insistance sur les quatre notes en mouvement ascendant (*Speermotiv*) qui suivent. Enfin, se substitue à la terminaison première une autre d'un désespoir déchirant (*elegische Figur*) qui jouera le plus grand rôle dans le drame... Mais toute cette expression douloureuse semble s'évanouir à la fin du Prélude, lequel s'éteint dans un soupir d'une douceur et d'une suavité pénétrantes, chanté par une flûte et les premiers violons: une céleste lueur d'espérance s'élève, la joie de la Rédemption par l'Amour se répand sur nos souffrances.... »

subordonné l'acteur à son rôle dans le drame. Pour en donner des exemples relatifs aux protagonistes seulement, nous dirons que le ténor chargé du rôle de Parsifal n'a, au 1er tableau du 1er acte, qu'une vingtaine de vers à déclamer et assiste en spectateur muet au 2e tableau, le dos tourné au public ; quant à Kundry, son rôle chanté est moindre encore au 1er acte, et il se réduit au 3e à un rôle purement mimique qui dure une heure, c'est-à-dire l'acte entier. Dans le *Parsifal,* les personnages en scène ont de longs silences, pendant lesquels la symphonie exprime des « états d'âme » presque intraduisibles par la parole : déjà suggestive à un haut degré par elle-même, cette musique acquiert un sens précis, grâce au secours de la mimique. La grande importance attribuée, au regard de l'*action,* à l'attitude, au geste, au tableau, communique au théâtre wagnérien un aspect plastique qui n'appartient qu'à lui [1] : vraiment c'est de la sculpture ou de la peinture

[1] Parmi les nombreux détails de mise en scène qui attestent le souci de R. Wagner sous ce rapport, on peut citer le choix de la personne à laquelle incombe ce rôle, plastique entre tous, du jeune porteur du Graal. Cette figure d'une ineffable expression mystique, cette marche lente d'une onction sans pareille, cette stature invraisemblable seraient devenues célèbres rien que par les illu-

commentée par la musique. Nous avons dit précédemment que le *Parsifal,* à la scène, évoque la pensée de l'art gothique et des vieux maîtres primitifs : cette impression picturale est corroborée par l'orchestration de l'œuvre; en effet, les harmonies et les timbres y sont tenus constamment dans la note d'une naïve et sévère piété, le musicien ayant, de son propre aveu, proscrit certaines modulations et certains artifices d'instrumentation comme entachés de préciosité, de raffinement ou de coloris profane.

Les chanteurs ne trouvent dans la partie vocale de leurs rôles qu'une sorte de mélopée avec des fragments de phrases sans cadences, des récits ou exclamations sans suite mélodique déterminée et formant une déclamation continue [1], parfois le *recitativo secco,* sur de simples accords de l'orchestre [2].

strations des livres et journaux. Pendant la « saison », on se montre à Bayreuth la femme extraordinaire qui les réalise « sans partage » depuis la création.

[1] On a signalé une seule *phrase* formant cantilène, celle de Kundry au IIe acte, au moment où elle entretient Parsifal de sa mère Herzeleide.

[2] Par exemple dans la scène Ire, au cours du long récit de Gurnemanz à ses confidents. — Nous avons signalé précédemment l'existence du *recitativo secco* dans les *Meistersinger.*

Seuls, les chœurs religieux des scènes qui terminent le 1er et le 3e acte donnent un plein développement à certains des principaux thèmes de la partition.

Ces chœurs harmonisés ne constituent pas, — quoi qu'on en ait dit, — un retour aux formes anciennes de la musique d'opéra; leur présence se justifie d'elle-même dans la célébration d'un office religieux. Mais ils forment une nouvelle manifestation du génie de R. Wagner; par leur mysticité suprême, ils semblent l'émanation d'un siècle de foi, de ferveur et d'humilité, la communion d'âmes confondues en une même pensée.

Der Glaube lebt;
Die Taube schwebt,
Des Heiland's holder Bote.
. . . .

Le souffle de Palestrina, le merveilleux compositeur chrétien du XVIe siècle, a passé à travers ces inspirations. Ce que le grand Gœthe a exprimé à la fin de son *second Faust*, la purification du héros sous la forme du Docteur Marianus, ces scènes du temple le traduisent au théâtre : ce sont les ac-

cents de réconciliation et de pardon du *chorus mysticus*, hymne d'apaisement, reflet de la félicité éternelle succédant aux orages du séjour terrestre. Par leurs ineffables harmonies, par la plastique du spectacle[1], elles atteignent au plus haut degré de grandeur sereine et d'extase pieuse.

Selig im Glauben !
Selig in Liebe !

Notre âme est emportée loin de la terre au sein de nuages d'encens, et va planer dans l'illusion des béatitudes célestes, où rayonnent la Foi et l'Amour. Comme l'âme de Faust, elle traversera d'abord une région intermédiaire, celle des saints anachorètes, solitudes célestes où elle s'épure et se dépouille des dernières souillures de l'existence terrestre; enfin, pardonnée et régénérée, elle sera

[1] Les lignes architecturales du Temple notamment contribuent à l'impression d'ensemble: le décor en fut inspiré par la visite que fit R. Wagner au dôme de Sienne (Toscane). — Celui-ci cause un effet étrange sur l'habitant du Nord, tant par ses brillants ornements, ses marbres chatoyants que par sa forme, qui rappelle la byzantine Sainte-Sophie de Constantinople.

accueillie par les esprits bienheureux, et elle pourra s'élever aux sphères supérieures « où la vue est libre ».

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben:

chantera alors le Docteur Marianus, incarnation de l'âme de Faust.

L'humilité chrétienne, la miséricorde divine, le désir infini de l'au-delà trouvent dans ces pages leur sublime expression. Et l'idée de Rédemption domine l'œuvre, dont la conclusion poétique est condensée en ces deux vers, derniers murmures de voix d'anges, que répètent les échos des plus hautes voûtes :

Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!

Ces chants extatiques, tombant du sommet de la coupole illuminée, ne paraissent plus des accents humains, mais des cantiques de bienheureux : sous le ravissement de ces harmonies surnaturelles, nous sentons s'évanouir en nous la volonté et, avec elle, la faculté d'analyse ; c'est à peine si nous pre-

nons encore souci du sens particulier des textes chantés. Musicalement, nous flottons entre toutes les tonalités; comme dans les messes et les motets de Jean Pierluigi da Palestrina [1], la mer de l'harmonie s'étend à perte de vue avec une série d'insensibles dégradations; les vagues du rythme ne la soulèvent ni ne l'agitent; et toutes les souffrances terrestres semblent se dissoudre dans l'Amour sans bornes du Christ souffrant pour nous.

La musique, nous l'avons déjà dit, était, suivant R. Wagner lui-même, l'expression immédiate de l'âme humaine. Tandis que les autres arts nous représentent le monde réel, et ne sont que des expressions indirectes et limitées de l'âme, elle nous parle et nous convainc directement, sans avoir à traverser le milieu de l'intelligence. S'il y a dans la nature un dehors et un dedans, la musique nous donne la reproduction du dedans; elle nous fait jeter un regard, par delà le monde extérieur et visible, dans le monde intérieur et caché des motifs et des mouvements de l'âme. La créa-

[1] Cf. Édouard Schuré, *La Musique et la Poésie dans leur développement historique*, — *Drame musical*, ouvrage dont l'éloge n'est plus à faire, et auquel nous avons emprunté ici.

tion de l'harmonie dut correspondre au développement en nous de ce sentiment d'une vie interne, lequel nous a fait chercher dans la musique ce que les anciens Grecs cherchaient dans le geste visible et la parole vivante.

C'est évidemment le génie du christianisme qui a le plus favorisé la floraison sans précédente de la musique au temps moderne, parce qu'il a poussé l'homme à se renfermer en lui-même et à se créer un monde intérieur. C'est dans les premières communautés chrétiennes que l'on en trouverait la source profonde, parce que c'est là que, dans la douleur et l'espérance, se forma confusément l'âme nouvelle; et, dans le fait, les psalmodies, les vagues mélopées, principaux modes d'expression du culte de l'Église primitive, traduisaient un état d'âme confinant à l'extase infinie. Ces premiers chants religieux, dont les racines plongent dans l'élément populaire, aboutirent, en se développant, au *cantus firmus* ou plain-chant, si triste et si monotone : le Rythme, qui est la vie, et le Verbe, qui est lumière, en sont absents; la parole s'y trouve dissoute dans le son et atténuée en signification et en portée, de même que l'intelligence du croyant abdique devant le sentiment qui emplit son âme. C'est vers cette

mélodie funèbre, sans vie ni lumière, c'est vers cette mélopée, qui disait à la fois la misère inéluctable de l'humanité résignée à souffrir et son désir de Rédemption, que R. Wagner semble faire retour en certaines pages du *Parsifal*, notamment en celles où apparaissent ces vers psalmodiés du haut de la galerie du temple par les jeunes garçons, au moment où s'avance le cortège du Roi pécheur[1]:

Den sündigen Welten
Mit tausend Schmerzen
Wie einst sein Blut geflossen,
Dem Erlösungs-Helden
Mit freudigem Herzen
Sei nun mein Blut vergossen.
. . . .

[1] Aussitôt après, de plus haut encore et de plus loin, retentit l'hymne éthéré des enfants de chœur célébrant dans une pensée commune la Foi et la Cène. — Peut-être, en divisant dans la scène du Temple ses chœurs en trois groupes superposés, savoir 1° les Chevaliers entrant dans le parvis, 2° les jeunes néophytes chantant dans la galerie à mi-hauteur de la coupole et 3° les voix d'anges lointaines, tombant des plus hautes voûtes, R. Wagner s'est souvenu, — M. Maurice Kufferath l'assure, — des rêveries du théosophe suédois Swedenborg (1688-1772), qui admettait, dans le monde céleste ou immatériel,

Il existe de secrètes correspondances de la métaphysique, du sentiment religieux et des arts entre eux : ce que la peinture nous laisse entrevoir, ce que le philosophe chrétien nous explique pénible-

trois sphères de béatitude, et, dans le monde matériel, trois subdivisions correspondant respectivement au sens naturel, au sens spirituel et au sens céleste. Il a dû se souvenir également du dénoûment du *Faust* de Gœthe, qui offre une division tripartite analogue : ainsi l'unisson des chevaliers, qui, adapté avec persistance au *Glockenmotiv*, donne une impression de Foi robuste mais banale, correspondrait à la *région basse* (*tiefe Region*) du Pater Profondus et au chœur des saints anachorètes (*heilige Anachoreten*) ; les psalmodies funèbres des jeunes néophytes redisant la Plainte du Sauveur (*Heilandsklage*) correspondraient à la *région moyenne* (*mittlere Region*) du Pater Seraphicus et au chœur des enfants bienheureux (*Chor seliger Knaben*), « enfants de minuit » (*Mitternachts-Geborene*) ; enfin les voix sereines d'enfants chantant le *Glaubensthema* dans un chœur de sonorité éthérée à 4 parties sans accompagnement (l'orchestre serait trop près de nous !) correspondraient à la *région supérieure*, à la cellule la plus pure (*in der höchsten, reinlichsten Zelle*) du Doctor Marianus et au chœur des anges planant dans les plus hautes sphères, là où « la vue est libre » (*Hier ist die Aussicht frei...*), là où règne la souveraine du ciel, *Mater gloriosa*. — On pourrait opérer aussi un rapprochement avec les ciels superposés des Hindous, savoir : le ciel du Désir ou des Bouddhas futurs, le ciel des Formes pures, le ciel des Bouddhas délivrés et à jamais inconscients.

ment, la musique, — dont l'essence est le sentiment infini, — nous en inonde avec plénitude et le réalise en nous. Elle seule pouvait nous communiquer cette sensation d'apaisement et de pardon que nous trouvons dans le *Parsifal*, plus encore que dans le final de l'*Anneau du Nibelung* ou dans les douze dernières mesures du *Manfred* de Schumann. Parvenue à ce degré de puissance, elle nous révèle en même temps le fond du christianisme, l'absorption de l'individu dans la pensée de son Dieu; elle transforme en vision le sentiment intérieur engendré par l'harmonie pure, et dévoile son sens caché. Dans *Parsifal*, R. Wagner rejoint Beethoven[1], dont il atteint la qualité d'âme, la haute spiritualité de pensée, l'amertume résignée, le renoncement au «moi». Comme dans la *neuvième symphonie*, il exprime l'amour sans bornes d'un christianisme universel, il place le «royaume des cieux» sur la terre, au sein de la nature épanouie, au sein de la sainte fraternité et de la suave allégresse, au sein des divins ravissements de l'infinie félicité, religion rêvée aussi par Beethoven.

[1] Le Beethoven des derniers quatuors et des dernières sonates.

*
* *

Parsifal, point culminant de la vie intellectuelle de R. Wagner, suprême effort de sa pensée, est en même temps la manifestation la plus émouvante de son génie. Des hautes cimes du rêve philosophique et religieux, des sphères de sérénité et d'extase où il avait contemplé de si près la gloire céleste, pouvait-il encore redescendre sur la terre, et venir partager les passions des hommes? Cette apothéose de l'idée chrétienne apparaît comme son testament; et lui-même l'envisagea ainsi.

Ce fut aussi l'expression la plus complète de son esthétique. *Parsifal*, — synthèse d'Art, de Science, de Philosophie, — œuvre d'amour et de paix pensée par lui la plus grande partie de sa vie, à travers les soucis de ses autres productions, est, entre toutes, celle qu'il a le plus aimée. Peut-être la popularité lui manquera toujours; mais toujours elle séduira profondément le penseur, et elle le fera rêver plus qu'aucune autre. Si la souffrance et la passion sont plus intenses dans le *Tristan*, s'il y a

plus de grandeur épique dans l'*Anneau du Nibelung*, nulle n'atteint à la même hauteur de conception.

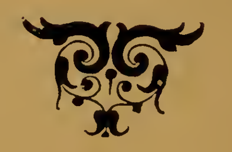
Ceux à qui, en raison de sa nature synthétique, elle parut abstruse au premier abord, en sont venus, par la méditation, à apercevoir un monde d'idées nouveau. Aussi bien, nous l'avons montré, R. Wagner a nourri son drame des doctrines philosophiques ou religieuses à la fois les plus élevées et les plus satisfaisantes pour l'esprit humain, et ainsi il en aura été le grand vulgarisateur [1]. Tout ce qui est beau est difficile, a-t-on dit. Toutefois, ici, l'initiation porte en soi sa jouissance : en avançant dans l'intimité de tels chefs-d'œuvre, en arrivant progressivement à la compréhension du symbole, l'on découvre d'inconnues et exquises sensations d'art qui vous poussent à pénétrer plus avant, dans la certitude d'en découvrir de plus exquises encore.

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss !

« Tout ce qui passe n'est que Symbole ! » chante le *Chorus mysticus*, à la fin du *second Faust*. Mais,

[1] Il s'agit surtout ici de certaines doctrines du philosophe Schopenhauer, « que tout le monde cite et que personne n'a lu ».

on l'a déjà fait observer, la vie réelle ne nous offre que des éléments incomplets, à peine ébauchés, de la grande symbolique du monde. C'est dans l'Art que nous devons chercher et trouver les hauts symboles ; ce sont ses types vivants qui doivent nous parler des principes éternels.





CHAPITRE XXI

Au cours des chapitres précédents, nous avons envisagé l'œuvre de R. Wagner dans son éclosion et dans son développement progressif. Nous passerons encore rapidement en revue quelques points d'un ordre plus général, que nous avons réservés pour ce dernier chapitre.

Et, d'abord, nous remonterons à la source même de la conception artistique, dans les hautes régions de l'esthétique *transcendante*, suivant l'expression de Kant. Aussi bien, l'esthétique qui se dégage de l'étude de l'œuvre de R. Wagner a un caractère d'universalité ; elle embrasse, dans ses principes

et dans ses tendances, non seulement la musique et la poésie dramatiques, mais toutes les manifestations d'art.

Une question qui se pose naturellement avant les autres, parce qu'elle les domine toutes, est celle-ci : Que fut l'art pour cet immense artiste ? — Au surplus, il est de mode aujourd'hui de disserter sur les causes premières et les fins dernières de l'art, sur son essence, sa consistance, sur l'art philosophique, sur l'art autonome, sur « l'art pour l'art »..... Quelle fut donc, en pareille matière, l'opinion du maître de Bayreuth ?

Le principe le plus élevé de l'esthétique — dit-il dans *Art et Politique* — est celui en vertu duquel l'objet qui n'a pas de but est seul beau, parce que, étant son propre but, il est d'une nature supérieure à tout objet vulgaire, à tout ce dont l'aspect et la connaissance aident à poursuivre des buts intéressés dans la vie. Au contraire, tout ce qui dans la vie s'adapte à un *but* est forcément très éloigné de la notion absolue de beauté, comme ne pouvant jamais nous présenter qu'un matériel fragmentaire dont l'importance et la disposition dépendent uniquement de son application à une nécessité pratique.

S'occuper d'une chose — avait-il dit précédem-

ment — pour l'amour d'elle-même et pour la joie qu'on y trouve est essentiellement *allemand*. Or cette disposition des Allemands va précisément à l'encontre du principe utilitaire suivant lequel chaque chose a un but en dehors d'elle-même; et elle s'accorde, en conséquence, avec le principe le plus élevé de l'esthétique.

R. Wagner semble, à dire vrai, plaider ici la cause de « l'art pour l'art », ou de ce qu'on appelle volontiers *l'art de la décadence*. Toutefois c'est plutôt la cause de « l'art pour l'homme » qu'il défendit constamment : jamais il ne songea à séparer l'art de l'homme et de la vie, ni à lui donner pour objet de les « dénaturer », comme on l'a si bien dit; d'ailleurs, l'art étant une création de l'homme, l'isoler de l'humanité serait lui enlever sa raison d'être, le couper dans ses communications nécessaires et, en somme, tarir pour lui la source de son renouvellement[1]. Au contraire, nous avons vu quelles théories humanitaires il développa sur l'art ; il le considérait comme une force qu'une meilleure organisation sociale devait adapter à la régénération de l'homme; et, tout en honnissant un art prêcheur, trop visi-

[1] M. Ferdinand Brunetière.

blement utilitaire, plus d'une fois il déplora le caractère patricien de l'art, devenu depuis la Renaissance le privilège des classes supérieures de la société.

Auparavant déjà, des idées analogues à celles de R. Wagner avaient été développées par les écrivains de son entourage, notamment par certains auteurs français qui furent de ses amis lors de son séjour à Paris en 1860-61. Plusieurs ont affirmé également l'autonomie absolue de l'art, et ont défendu qu'il eût d'autre mission que d'exciter la sensation du beau dans l'âme du spectateur. La poésie n'a d'autre but qu'elle-même, déclarait l'un d'eux[1]; aucun poème ne sera vraiment grand que s'il est écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.....

Kant, lui aussi, séparait le beau de l'utile, et il démontrait qu'il n'est pas de l'essence de l'art de donner des leçons. Sans doute, ce qui est beau

[1] Charles Baudelaire. Cet écrivain, avec une pénétration divinatoire, a aperçu le génie de R. Wagner longtemps avant l'avènement au succès. Au rebours de la généralité des juges « compétents » et des critiques consacrés du moment, il a admirablement prophétisé les triomphes futurs, au lendemain de l'échec de *Tannhæuser*, à Paris, en 1861. Il en fut de même de son ami Théophile Gautier. Nous avons emprunté ici à divers de leurs écrits.

fait naître des sentiments généreux et mène indirectement à la vertu ; mais dès que l'objet d'une œuvre est de mettre en évidence un précepte de morale, toute liberté d'impression est nécessairement compromise, car le but quel qu'il soit, quand il est apparent, borne et gène l'imagination.

Certes, l'art contribue à ennoblir les mœurs, puisqu'il a pour effet d'élever l'esprit au-dessus des intérêts vulgaires. Néanmoins, si le poète poursuit *directement* dans son œuvre un but moral, il s'amoindrit en puissance poétique. Car la poésie ne peut, sous peine de déchéance ou de mort, s'assimiler à la morale ou à la science, lesquelles ont la vérité pour objet : au surplus, froide, calme, impassible, l'« humeur démonstrative » est l'inverse de l'« humeur poétique » ; précisément cet indéfini qui fait l'attrait de la poésie lui enlève tout pouvoir enseignant.

En séparant, — comme la nature elle-même l'a fait, d'ailleurs, — le beau de l'utile, R. Wagner, pas plus que Kant, n'entend méconnaître la valeur morale de l'utile. Mais, artiste et poète, il devait nécessairement préférer l'expression des sentiments qui rendent le vice impossible aux thèses et sermons qui prétendent le redresser. Il subordonnait la pure

contemplation esthétique à un désintéressement absolu : pour que la beauté se révélât entièrement à l'âme du spectateur, il fallait d'abord — disait-il — que la *volonté* s'y fût endormie.

En cela il s'écartait notablement de son siècle, et de l'esprit de la société au sein de laquelle il vivait; à notre époque, en effet, où l'idée d'utilité, la plus hostile à celle de beauté, prime et domine toute chose, l'on voudrait que les tendances et les désirs de l'artiste suivissent le courant positiviste général; l'on voudrait assigner comme but à la poésie tantôt de fortifier la conscience, tantôt de perfectionner les mœurs, tantôt de démontrer quoi que ce soit d'utile.

*
* *

Pour l'auteur de *Parsifal*, le principe de la poésie et de l'art fut toujours l'aspiration humaine vers une beauté supérieure : en cela il avait de la mission du poète ou de l'artiste une idée plus haute qu'aucun de ses contemporains.

Nous l'avons vu (chapitres IX et X) : sa conception du théâtre était en contradiction flagrante

avec l'état social et les institutions artistiques existantes. Révolutionnaire, autant en art qu'en politique, il se refusait à concevoir le théâtre comme un simple courtisan de la société actuelle, réduit à flatter docilement et humblement ses caprices et ses goûts momentanés : il le voulait indépendant et dominateur, il entendait en faire une institution initiatrice, assez forte pour mener le goût public, au lieu de le suivre.

Son but était de contribuer à ouvrir à l'homme une *vie supérieure*, et la voie de l'art lui semblait, pour y arriver, préférable à la voie de la science; car les causes génératrices et les lois fondamentales que la science traduit en formules arides, en définitions abstraites, l'art les traduit d'une façon sensible, en termes accessibles à la foule, s'adressant, non plus à la raison pure, mais à l'imagination et au cœur. L'art a l'avantage, dans l'espèce, d'être à la fois supérieur et populaire : il manifeste ce qu'il y a de plus élevé, et il le manifeste à tous.

Suivant R. Wagner, l'art ne devait pas seulement « exprimer » l'objet, mais le « généraliser », l'« idéaliser », parfois même en dégager la signification secrète; par surcroît, il devait encore évoquer en

nous un monde de sentiments ou de suggestions à l'occasion de cet objet [1].

R. Wagner voulait communiquer à son théâtre une haute portée spirituelle; il voulait éveiller dans les âmes les plus rudimentaires, chez l'homme vivant de la vie la plus ordinaire, des sentiments nobles et élevés que, d'après lui, l'art seul pouvait éveiller. Or il est incontestable que le théâtre est la forme d'art la plus capable de provoquer chez le spectateur l'indignation contre le mal et l'enthousiasme pour la vertu. Toutefois, est-il besoin d'ajouter que R. Wagner ne faisait pas résider l'impression bienfaisante de ses drames dans ce que l'on y voit le coupable puni, et l'homme vertueux récompensé? Les fables mythologiques de l'antiquité n'étaient non plus des fictions à résultat utile, à exemples édifiants, à dénouement « moral », comme certaine littérature moderne.

[1] Ceci, comme M. Brunetière l'a montré récemment, a été spécialement indiqué par les symbolistes comme définition de leur art. La poésie — dit-il — est, pour eux, l'art de sentir à l'occasion de l'objet, et comme de s'abandonner aux suggestions qu'il provoque, jusqu'à ce qu'ayant pris elles-mêmes quelque chose de l'inconsistance du rêve, elles se traduisent par des sensations au caractère flottant, irréel, bizarre..... Baudelaire fut un maître en cet art.

* * *

R. Wagner chercha en toute occasion à rendre son œuvre populaire; il alla même, nous l'avons vu, jusqu'à essayer d'imposer son théâtre comme théâtre national: « Je me demandai » — écrivait-il à Berlioz (1860) — « quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect..... Et je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. Là je rencontrai l'œuvre d'art par excellence, le *drame*, car l'idée, quelque profonde qu'elle soit, peut s'y manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible. Nous nous étonnons aujourd'hui que 30 000 Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle; or, c'est par l'alliance de tous les arts concourant au même but que pareil résultat put être atteint..... »

Dans le fait, le genre dramatique, qui correspond à l'*art vivant*, est celui qui frappe le plus fortement nos sens; il intéresse l'esprit d'une manière directe et sûre, sans exiger de l'auditeur ni grande capacité

de réflexion ni imagination remarquablement douée. La puissance du théâtre, quelle que soit la tendance des œuvres représentées, est énorme, car il donne l'illusion de la vie à un degré que les autres arts n'atteignent pas.

Mais pourquoi fut-il presque constamment, chez toutes les nations, orienté vers la décadence? Pourquoi, en vérité, sauf en de rares instants, ne put-il devenir le temple de l'idéal? La cause profonde de cet état de choses réside sans doute dans ce que l'institution s'est, la plupart du temps, trouvée aux mains, non pas du peuple, mais d'une classe d'hommes épris de jouissances faciles et enclins à un certain matérialisme, bref aux mains d'une classe très restreinte formant en quelque sorte au sein de la nation une excroissance contre nature. Le véritable peuple se trouve naturellement entraîné vers l'idéalisme : assurément, lui surtout demande l'idéal au théâtre, la vie réelle en étant le plus dépourvue pour lui. Voyez-le écoutant de belles tragédies !

* * *

R. Wagner, dans *Art et Politique*, a montré l'importance de l'action du théâtre sur le peuple.

Personne ne veut voir, dit-il, que dans cette institution réside le germe de tout développement national, poétique et moral, nulle autre branche de l'art ne pouvant exercer une action féconde sur l'éducation populaire, avant que la participation toute puissante du théâtre n'ait été reconnue et assurée. C'est que le théâtre place devant notre esprit tout un abîme de possibilités allant de l'ignoble au sublime, et nous les fait entrevoir dans des circonstances de communauté et de publicité qui ne se reproduisent jamais dans la vie réelle.

Au sein des assemblées populaires, les intérêts débattus peuvent provoquer un certain déchaînement de passions; à l'église, le fidèle peut arriver au recueillement de la piété et s'élever au fervent enthousiasme religieux; mais au théâtre, c'est l'homme tout entier, avec toutes ses passions, depuis les plus viles jusqu'aux plus sublimes, qui se trouve confronté avec lui-même dans une redoutable nudité; il est poussé à frémir de plaisir, à ressentir d'accablantes douleurs, à pénétrer dans le ciel ou dans l'enfer de l'âme. Ce qui reste en dehors du champ journalier d'expérience, il l'éprouve ici, il l'éprouve sur lui-même, dans la puissante sympathie éveillée par l'illusion. Cette impression peut

s'affaiblir par l'abus, par la répétition quotidienne, laquelle amène d'ailleurs une grande corruption du sentiment; mais elle ne s'étouffe jamais complètement.

Les plus grands poètes de tous les peuples ne se sont approchés de cet abîme qu'avec crainte; ils ont découvert les lois profondes, les formules sacrées qui permettent au génie de conjurer les démons qui s'y cachent: Eschyle conduisit lui-même, avec une solennité sacerdotale, les Erynnies domptées — telles de divines Euménides — à la rédemption des funestes malédictions. C'est sur cet abîme redoutable que le grand Caldéron jeta l'arc-en-ciel, pont merveilleux menant au pays des saints; c'est de ses profondeurs que Shakespeare, ce colosse surhumain, conjura le démon et le terrassa; c'est à ses abords que Gœthe érigea le temple de son Iphigénie et que Schiller planta l'arbre miraculeux de sa Pucelle d'Orléans. Les enchanteurs mélodieux de la musique s'approchèrent également de l'abîme béant, et y versèrent le baume céleste: là Mozart créa ses chefs-d'œuvre, et Beethoven brûla du désir d'éprouver ses forces suprêmes, dans le pressentiment du drame idéal!

Mais dès que les grands magiciens s'éloignent

du gouffre, on y voit danser les furies de la trivialité et de la concupiscence la plus abjecte, les gnomes grossiers de la jouissance avilissante. L'arène où cheminaient les dieux est livrée aux lutins infernaux, lesquels surgissent d'eux-mêmes sans attendre d'être évoqués.

Ainsi, aujourd'hui l'on abandonne de gaîté de cœur le théâtre — ce monstre, ce Pandémonium — aux hasards d'une routine aveugle, au jugement d'étudiants corrompus, au caprice de courtisans avides de plaisirs! Ce théâtre, qu'avec tant de bon sens les pasteurs protestants du siècle dernier signalaient comme une embûche du démon, l'on n'y prend garde aujourd'hui, du moins au point de vue des œuvres représentées. Mais qu'il s'agisse de le surcharger de pompe et d'éclat, d'y étaler les spectacles funestes de la dissipation et du luxe, alors seulement on veut bien s'en occuper. Et l'on s'étonne, après cela, de la progression nulle de tout ce qui, dans la vie intellectuelle, tend à la beauté et à l'ennoblissement du sentiment; l'on s'étonne qu'un recul suive immédiatement chaque pas en avant! Comment veut-on avoir seulement l'ombre d'une action artistique sur le peuple, si l'on va jusqu'à méconnaître la capitale influence exercée par le

théâtre ? Et quel art peut donc avoir véritablement des contacts avec la vie populaire, sinon l'art dramatique ?

* * *

Par la bouche de Hans Sachs, R. Wagner a proclamé la nécessité d'une alliance de la tradition des devanciers avec l'inspiration de la jeunesse, des règles de l'école avec le génie spontané de l'artiste. Il tenait aussi pour très large la part d'intervention nécessaire de la *volonté* dans la réalisation de l'œuvre d'art. L'art, suivant lui, devait être *voulu* et il fallait autant que possible y restreindre la part de l'accidentel.

A quel point l'esthétique le préoccupait, nous avons eu l'occasion de le constater. L'artiste, chez lui, se trouva doublé d'un philosophe : il fut donc naturellement porté à soumettre l'œuvre à la critique de la « raison pure », à établir la philosophie de son art. A ce propos, certains ont dit : Un homme qui raisonne tant est incapable d'arriver simplement à la beauté. Illusion ! R. Wagner fut certes une nature compliquée, parfois même paradoxale

en apparence et d'une subtilité extrême : mais en quoi la faculté de production artistique est-elle contrariée par l'aptitude à déduire les principes de l'art? Pourquoi vouloir dépouiller le génie de sa rationalité et lui assigner une fonction instinctive, « végétale » en quelque sorte?

Ceux qui reprochent à l'art de R. Wagner de n'être pas, à leur gré, un produit naturel, spontané, devraient nier également — on l'a montré — que Vinci, Hogarth, Reynolds, Delacroix aient pu réaliser de bonnes peintures, que Diderot, Gœthe, Shakespeare aient pu donner le jour à de bonnes productions littéraires!

Après la réalisation de la nouvelle œuvre d'art annoncée par les écrits théoriques, l'on dut reconnaître combien nette et lucide avait été la vision que, dès la première jeunesse, il avait eue de sa conception. A dire vrai, l'expression abstraite de l'œuvre n'était éclose en lui qu'après l'expression concrète; et, bien que son art fût éminemment *conscient*, il n'avait pas procédé *par système*: nous nous sommes attachés à effacer, sous ce rapport, l'impression résultant de la lecture de ses commentateurs. Au contraire, il n'est, en somme, arrivé que progressivement à se faire un idéal du drame lyrique.

Qui donc a jamais pu croire que le système, les préceptes, les paradoxes peuvent créer l'œuvre d'art? Aussi bien, on les oublie, volontairement ou non, dans le feu du travail. Fatalement, en cela, l'on doit imiter le grand Lope de Véga, qui, au moment de composer, enfermait les Règles *con seis llaves*. Le *Tristan,* notamment, qui vint vérifier les lois les plus rigoureuses des théories de R. Wagner, n'a point été modelé sur un système : « car », a-t-il déclaré lui-même, « j'avais alors oublié absolument toute théorie ; au contraire, je me mouvais avec la plus entière indépendance de toute préoccupation théorique, et, pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même la limite de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue cette spontanéité, en composant mon *Tristan.* »

Dans le fait, c'est le sentiment involontaire, instinctif, et non le sentiment conscient, raisonné, qui a toujours préexisté en l'âme de l'artiste, comme en l'âme des peuples; le Sens esthétique est le premier saisi et ému par la Beauté, puis l'Intellect pur vient se préoccuper de Vérité et analyser les causes de l'impression ressentie: d'où

prend naissance la théorie. De même que, dans tout domaine, le fait précède l'observation du fait, de même aussi l'art inconscient est antérieur à l'art conscient.

Sans doute le premier âge de naïveté ou d'ignorance fut l'âge d'or de la poésie. Mais l'art wagnérien, bien que produit de l'âge des lumières, semble retourner vers la fraîcheur de sentiments et la jeunesse de l'âge d'or, grâce sans doute à ce noble *choix*, à cette « idéalisation » consciente que l'on peut faire après avoir tout connu. Pareillement, aussi, l'homme qui a tout appris revient à ne plus se confier qu'en son âme, comme à l'enfance de l'humanité.

* * *

Jusqu'à un certain point, R. Wagner voyait dans l'art une glorification de l'homme à l'état de nature, dépouillé de cette multiplicité de sensations qui éparpille l'âme moderne et la détourne du sentiment primordial et vrai; il y haïssait tout ce qui n'était pas l'expression du fond de l'être humain:

il s'en est expliqué nettement dès son premier écrit théorique, *Art et Révolution.* Il s'écartait donc radicalement de ces poètes, ses contemporains, qui voulaient voir dans l'art, avant tout, l'*artificiel*, et que cette conception orientait vers des créations d'où la nature est entièrement absente, imaginations baroques, voisines de l'hallucination, révélatrices du secret désir de nouveautés impossibles. Qu'on s'en souvienne, la jeune génération de poètes qui suivit la période de 1830, allait jusqu'à bannir la *passion* comme étant une chose trop « naturelle » pour ne pas introduire des tons discordants, blessants dans le domaine de la sereine beauté, comme trop familière et trop violente pour ne pas « scandaliser les purs désirs, les gracieuses mélancolies et les nobles désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie..... »

Assurément, R. Wagner eut soin de proscrire de ses drames toute imitation de la passion vulgaire, comme toute intrigue empruntée à la réalité banale. Les types éternels, hautement généralisés, qu'il nous représente, n'expriment que ce qu'il y a d'immanent dans le cœur humain : ils se tiennent constamment dans les régions supérieures aux contingences de la vie ordinaire, aux particu-

larités locales ou temporaires, à l'action transitive où transitoire opérant du dehors.

Mais il n'aurait pu se plaire dans les sphères de ce Beau composite, d'un caractère quelque peu factice, élaboré par les civilisations très avancées. Son art n'avait pas pour objet de faire des retouches à la nature. Loin de là, tout ce qui en éloignait l'homme lui paraissait funeste à l'art, et le goût de l'anti-naturel ne pouvait, suivant lui, être engendré que par des mœurs corrompues. Ses idées et ses tendances étaient plutôt celles d'un « primitif » que d'un poète de la « décadence », si par ce dernier mot il est permis, — faute d'un terme s'adaptant mieux à la chose, — de désigner cette conception d'une *beauté moderne*, qui fait regarder la *beauté antique* comme primitive, barbare, « anti-littéraire ».

Toutefois, s'il était avant tout épris de la nature, l'emploi du laid trivial, fût-il *naturel*, soulevait en lui une protestation d'horreur. Son esthétique et sa métaphysique, conformes à la philosophie allemande, l'éloignaient de l'école naturaliste, comme de tout réalisme : jamais il ne considéra l'imitation de la nature comme objet principal de l'art.

*
* *

Nous avons montré quelle fervente admiration il professa à l'égard de la *beauté antique*. Cependant il ne s'inféoda point à la tradition *classique*, et, rejetant toute entrave, il se créa lui-même sa voie, en suivant la loi de son idéal : là gît le principe dont il tira l'œuvre.

Au surplus, quand on dit que R. Wagner ne s'en tint pas à l'idéal classique, il y aurait lieu de préciser ce qu'on entend par ce mot : *classique*, parfois considéré comme le synonyme de *perfection*. La poésie classique est celle des anciens, celle où ils chantèrent, sous le ciel bleu de la Grèce, les forces de la nature symbolisées en leurs dieux. A plus de quinze siècles d'intervalle, loin de cet heureux polythéisme qu'avaient créé les poètes, loin de cette riante nature qu'ils célébraient, l'antique poésie grecque agit encore en nous : sur elle, en somme, s'est modelé l'art moderne, lequel paraît s'être proposé longtemps d'en imiter la noblesse et la pureté.

En effet, jusqu'à une époque encore assez rapprochée de nous, l'art s'est donné pour objet, dans ses manifestations poétiques et musicales surtout, d'enchanter l'esprit humain, en lui offrant des tableaux de béatitude contrastant avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés. Beethoven, ce « voyant » aux yeux profonds, ce « sourd qui écoutait son âme », vint remuer les mondes de mélancolie infinie et de désespoir irrémédiable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme. D'autres, notamment Byron et Poë, exprimèrent, dans la poésie et le roman, la substance blasphématoire de la passion, et projetèrent des rayons lumineux sur le Lucifer latent qui se cache au fond de tout cœur humain. La tendance de l'art au temps présent semble essentiellement démoniaque, encore que l'on constate quelques retours volontaires vers l'état paradisiaque, vers la neigeuse sérénité « classique » aux enthousiasmes purement intellectuels.

La poésie est, de nos jours, arrivée à présenter une constitution très complexe. Elle tient à la fois de la peinture, de la statuaire, de l'art arabesque, de la musique; le sens philosophique, l'esprit scientifique, l'enthousiasme lyrique, le génie plastique

s'y combinent et s'y succèdent; et si habilement agencée qu'elle soit, elle laisse apercevoir ses emprunts à plusieurs arts.

Si R. Wagner recourt, à certains égards, aux moyens anciens d'expression poétique, en revanche, il sait, dans le choix des sujets aussi bien que dans le choix des moyens, joindre à la plastique grecque l'esprit moderne le plus développé : en cela il correspond vraiment à l'Euphorion de Gœthe, enfant de Faust et d'Hélène!

Déjà au XVIII[e] siècle, en Allemagne, alors que régnait le classicisme le plus scholastique, on avait vu apparaître un Winckelmann, un Lessing, un Wieland, un Gœthe. Lessing, lorsqu'il s'était dirigé vers le théâtre, avait été mis entièrement au ban de l'école. Cependant, comme l'a montré R. Wagner[1], on ne peut s'imaginer Lessing sans la culture de cette école elle-même, dont le fondement se trouvait dans les lettres grecques et latines. En dépit du caractère de sécheresse et d'aridité qu'avaient pris les études classiques en cette période de dépérissement de l'esprit allemand, l'école ne cessait de couver les éléments de régénération humaine qui

[1] *Art et Politique.*

avaient engendré la Renaissance et la Réforme; c'est de la même façon qu'à l'époque de floraison de l'humanisme classique, les maîtres chanteurs de Nuremberg avaient gardé l'ancienne poésie allemande. Assurément une belle époque fut celle où Gœthe, échappé au classicisme pédantesque, chantait son hymne à Hans Sachs oublié et conspué, et expliquait au monde la cathédrale de Strasbourg, chef-d'œuvre d'Erwin de Steinbach! où l'esprit scholastique se réchauffait au contact poétique des vieux maîtres! où la représentation de la *Fiancée de Messine* propageait dans toutes les classes de lettrés l'étude des sublimes Hellènes!

Ce fut là le point de départ de R. Wagner. Mais combien plus ardente fut la lutte d'émancipation qu'il eut à soutenir, combien plus considérable la victoire remportée sur la routine contemporaine! C'est véritablement la torche révolutionnaire qu'il avait portée au théâtre; et il avait eu à vaincre l'opposition la plus acharnée de la critique, du public et même des artistes, pour imposer l'art nouveau qu'il avait rêvé d'édifier au-dessus de l'art classique.

*
* *

L'œuvre wagnérien, bien que développé au-dessus du genre classique, appartient-il à ce qu'on a appelé le *romantisme dans l'art?* — Ici encore, il y a lieu de s'entendre sur le sens des mots.

En France, les esthéticiens romantiques eux-mêmes ont défini le *romantisme* l'expression la plus récente, la plus moderne, de la beauté et de la morale d'un peuple, étant reconnu que chaque siècle ou chaque pays a possédé l'expression de sa beauté ou de sa morale. Et ils font du *sens romantique* l'une des conditions nécessaires de la grandeur de l'artiste.

En Allemagne, le terme *romantique* désigne généralement la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, c'est-à-dire celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Il s'applique au goût moderne par opposition au goût antique, au christianisme opposé au paganisme, au moyen âge opposé à l'antiquité, à la chevalerie opposée aux institutions grecques et romaines, à la littérature du Nord opposée à la littérature du Midi. Le roman-

tisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste : les rêves et les féeries sont enfants de la brume; le Nord, souffrant et inquiet, se console avec l'imagination, tandis que le Midi est porté vers le naturalisme; car la nature y est si belle que l'homme ne cherche en dedans de son âme rien de plus beau à exprimer que ce que ses yeux lui montrent.

R. Wagner, plus que le grand Wolfgang Gœthe, le Jupiter de Weimar, a-t-il cherché à donner à la beauté une expression *moderne?* Gœthe, comme R. Wagner, opposait Shakespeare et Ossian aux classiques français, la mythologie du Nord à celle de l'Olympe, la nature à la convention; en outre il demandait, comme lui, que l'Allemagne restât simplement allemande, plutôt que de s'affubler de modes étrangères. Leurs œuvres, à l'un et à l'autre, ne se bornent pas à être de leur temps et de leur pays; sans souci de la « modernité dans l'art », elles tendent vers la beauté éternelle; elles sont avant tout universelles et humaines, et, grâce à leur caractère de généralité supérieure, laissent loin sous elles les conceptions de l'école romantique.

R. Wagner appartient plutôt au romantisme par la facture que par la conception de ses œuvres. Nous avons montré en quoi il se rattache, au point

de vue dramatique et musical, à certains maîtres de cette école, notamment à Weber dont il fut le continuateur. Nous n'y reviendrons pas. Mais si nous examinons la facture purement littéraire de ses drames, nous constaterons que son vers offre une structure curieuse et personnelle, raffinée et savante. L'extrême concision de la phrase, l'étonnante condensation des idées font que parfois la pensée poétique paraît étreinte dans une armure plutôt que dans un vêtement. D'où, à première vue, des difficultés et de l'obscurité, et même une apparence d'obstacles voulus à la compréhension.

Son style général n'a rien cependant de ce qu'on appelle le *style de la décadence*, enveloppe et parure d'un art arrivé à une extrême maturité. Il est, certes, d'une trame ingénieuse, compliquée même; il est plein de nuances et d'effets savants; mais il ne trahit jamais le laborieux souci de rendre une pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, de peindre les formes en leurs contours les plus vagues et les plus fuyants. Le véritable style de la décadence, qui a été défini « le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer..... », est bien celui qui correspond à la langue quintessenciée du Bas-Empire romain, aux raffinements subtils de l'école byzantine,

dernière forme de l'art grec tombé en *déliquescence*; car tel dut nécessairement être l'idiome des peuples et des civilisations où la vie factice avait remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus [1].

Au contraire, R. Wagner cherche constamment à dépouiller l'homme de ce qu'il présente d'artificiel; sa conception de la beauté l'éloigne fort de cette école d'artistes ou de poètes qui tiennent avant tout à exprimer des idées neuves avec des formes nouvelles ou des mots encore inouïs, au prix de hautes difficultés techniques, — et à la plus grande colère des pédants contemporains. En vérité, R. Wagner n'a aucun caractère commun avec cette *période de décadence* qui survient à la fin de tout âge littéraire, phase où l'art est refroidi par la routine et la convention. Méditez l'admirable définition qu'en a donnée M. Taine [2] : suivant le grand philosophe, ce qui fait défaut aux œuvres de toute période de décadence, comme d'ailleurs aussi aux œuvres de toute période d'ébauche des âges littéraires, c'est « la convergence des effets ». Seule-

[1] Théophile Gautier. *Histoire du Romantisme.*
[2] *De l'idéal dans l'art.*

ment, la faute n'en est plus à l'ignorance, comme pour les productions de la période d'ébauche; au contraire, jamais la science ne fut plus développée. Car tous les procédés ont été perfectionnés et affinés, et ils sont tombés dans le domaine commun. Malheureusement, si la langue poétique est toute faite, le sentiment est affaibli, et c'est ce qui abaisse l'art. Telle fut notamment la situation du théâtre grec au temps d'Euripide : la forme extérieure subsistait la même qu'à l'époque d'Eschyle et de Sophocle; mais l'âme qui l'habitait avait changé. La grande conception n'est plus suivie jusqu'au bout; elle est altérée, et un autre esprit y est introduit : on croit la perfectionner par des disparates.

Loin de là, chez R. Wagner, toutes les parties de l'œuvre sont des organes qui conspirent à un même effet; c'est bien au centre et non à l'extrémité d'un âge littéraire qu'il a marqué sa place : la « convergence des effets » est complète, et une harmonie admirable équilibre entre eux les caractères, le style et l'action.

* * *

La grande liberté dont il a usé vis-à-vis des formes conventionnelles de l'art lui a valu les plus

vives attaques de la part des esprits étroits, « classiques » ou doctrinaires, invétérés dans leurs dogmes. Il était né avec l'horreur du « conforme », et jamais il ne crut devoir se soumettre aux règles de style et de composition établies. Ce qui contribua encore à le faire ranger parmi les *romantiques* avancés, c'est que, dans ses écrits théoriques, il chercha à montrer l'influence néfaste qu'avait exercée, particulièrement sur la littérature dramatique, ce fameux XVIIe siècle, où Louis XIV et ses courtisans prétendirent ériger les règles de ce qui passerait pour beau, règles dont, au fond, l'on ne s'est pas encore départi de notre temps : de là datent, pour les Français, — dit-il, — l'oubli de leur propre histoire, l'extirpation de tout germe d'une poésie nationale, la corruption de la poésie et de l'art importés d'Italie et d'Espagne, la dégénérescence de la beauté en délicatesse, finesse et élégance.....

Chez R. Wagner, la liberté de la forme s'applique aussi bien à la poésie qu'à la musique; elle s'accuse spécialement dans la métrique et la facture générale du vers. Sous ce rapport nous avons signalé, dès les premières œuvres, l'affranchissement de toute orthodoxie. Il tend vers une sorte

de prose poétique, sans rythme ni rime, mais assez souple pour s'adapter, comme sa *mélodie continue,* aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie ou de la conscience. Il recherche surtout dans ses vers des effets musicaux, tantôt harmonieux, tantôt âpres et sauvages; les accents tendres et enchanteurs s'y heurtent soudain à des déploiements d'énergie brutale.

De même qu'il était remonté directement aux frustes Eddas plutôt que de s'en tenir à l'épopée artificielle du Nibelunge-nôt, de même il avait laissé la rime et les mélodieuses conquêtes des Minnesinger pour *l'allitération*[1] des anciens Scaldes et les formes archaïques, presque barbares, du moyen âge.

[1] *L'allitération* (c'est-à-dire le retour d'une certaine consonance ou diphtongue en vue d'un effet d'harmonie à produire à l'intérieur du vers) a été employée par Longfellow et Edgard Poë, à l'imitation des Scaldes. Déjà Beaumarchais en faisait usage dans sa prose. Parmi les poètes français modernes, Baudelaire et Sainte-Beuve notamment ont eu recours à l'allitération. On connaît le vers de Sainte-Beuve :

Sor*r*ente m'a *r*endu mon doux *r*êve infini

où la répétition de la liquide cause un charme particulier à toute oreille sensible. — Voir page 231, t. I, un exemple pris chez un poète latin de la décadence (Fortunat, évêque de Poitiers, 530-609).

A certains, peut-être, ces détails de facture paraîtront frivoles, surtout à cette époque en proie à l'idée de *progressisme*. Déjà le spirituel Stendhal déclarait le vers une forme enfantine, digne des âges primitifs. Mais, nous l'avons vu, si R. Wagner se préoccupait à un point extrême du *fini* de ses œuvres, c'est qu'il savait combien grande est la puissance de la forme et du mot, et qu'il possédait à un haut degré le sentiment de l'importance de chaque détail dans l'impression totale à éveiller chez l'auditeur. En vérité, cette préoccupation ne fit que s'accroître avec l'expérience : témoins les années de travail qu'il consacra au parachèvement de son *Parsifal!* Chez lui, la plus entière rationalité présida à l'enfantement de l'œuvre dans ses moindres parties, et la *volonté* dirigea sans cesse l'inspiration et le génie, sans qu'il pensât jamais, toutefois, à rien retrancher de l'entière spontanéité de la création artistique ou à introduire dans l'art une sorte de mathématique infaillible. Il semble que pour lui la possession de *soi*, l'exercice conscient de la *volonté*, fut la suprême jouissance.

* * *

Le drame lyrique de R. Wagner est issu avant tout du génie de la musique moderne incarné en Beethoven, de même que la tragédie grecque, qu'il imita dès l'abord, avait trouvé sa source profonde dans le génie des chœurs dithyrambiques[1]. Suivant sa propre expression, R. Wagner avait détourné en faveur du drame musical le riche torrent de la symphonie allemande; mais, contrairement à ce qui se dit volontiers, il n'a pas inventé une musique nouvelle : révolutionnaire en tant de choses, c'est peut-être en musique qu'il le fut le moins. Car là, loin de s'insurger contre le passé, il l'a au contraire continué. Assurément l'on ne peut voir une révolution dans l'emploi rendu habituel du mode chromatique, de l'enharmonie, des pédales, des prolongations, des retards, des marches harmoniques montantes ou descendantes, de tous les artifices produisant des dissonances, pas plus que dans

[1] Voir Ed. Schuré, *Drame Musical*.

l'usage de *Leitmotive*, dans la polyphonie orchestrale, dans les curieux accouplements de timbres instrumentaux, dans la proscription des tonalités précises, dans les résolutions suspendues ou les cadences évitées, dans l'absence de ponctuation et de reprises, dans la suppression du « morceau », ou même dans certaine inobservance des règles imposées par les Cherubini de l'art. Ce sont là, plutôt que des réformes, les conséquences nécessaires d'une application rationnelle de la musique au drame. Si R. Wagner a exercé une si énorme influence sur la musique contemporaine, la cause en est plus dans la richesse des idées que dans les perfectionnements des procédés.

Il se déclarait d'ailleurs lui-même un *conservateur* en fait de musique instrumentale, répudiant le « poème symphonique » ou le « programme » de l'école avancée : celle-ci, à son sens, avait tort de vouloir décrire des objets ou des idées inexprimables, suivant lui, par la langue des sons ; c'était forcer la nature de l'art (relisez ce que nous disions t. I, p. 3 et 4) : la musique ne doit pas sortir de son domaine, et son domaine est le sentiment, l'âme directement exprimée. — En somme, il n'a introduit dans ses partitions aucun élément de

composition qui ne se trouvât chez Beethoven, Mozart ou Bach : c'est de la même façon qu'eux, qu'il a *développé* les mélodies si expressives dont il a accompagné l'action de ses drames. Toute l'innovation réside dans *l'adaptation au théâtre.* — Quant aux séductions particulières qu'offre à l'oreille son orchestre, elles tiennent au perfectionnement des procédés : il est incontestable que son orchestration « sonne » mieux que celle de Beethoven lui-même ; le charme, sensuel en quelque sorte, exercé par le *timbre* des sons est plus pénétrant. C'est là une puissance nouvelle de la symphonie, qu'il avait pu étudier surtout chez Berlioz.

La musique lui prêtant le secours de sa haute puissance idéalisatrice, il put créer au théâtre des types entièrement nouveaux, des caractères marquant dans l'histoire de la poésie.

Toutefois c'est à peine s'il se donnait comme un innovateur en fait de théâtre : « Je n'ai fait que saisir dans leur ensemble » — disait-il — « des phénomènes considérés par les artistes comme isolés les uns des autres. Je n'ai donc rien inventé : je me suis borné à découvrir un enchaînement existant dans la nature des choses ». Il reconstitua avec la pleine conscience de l'artiste ce que les Grecs

avaient créé naïvement, en s'inspirant de la nature primitive, et traduit dans leur anthropomorphisme religieux; et ainsi il opéra la réconciliation des trois muses sœurs, la Poésie, la Musique et la Danse, jadis unies dans l'art antique. C'est ainsi que la plastique et l'abstraction, le monde des formes visibles et le monde du sentiment et de la pensée s'unirent en une harmonieuse synthèse d'art.

Il ne s'agit ici, bien entendu, quand nous parlons de Danse, que de ce que les Grecs dénommaient *Orchestique* ('Ορχεστικὴ) [1], art de la pantomime ou plutôt de la mimique. Car R. Wagner avait en horreur la danse présentée isolément au théâtre, comme dans les ballets de nos opéras, lesquels se traduisent le plus souvent en grotesques contorsions oscillant de la trivialité à la prostitution, et n'éveillent à l'esprit que les idées les moins élevées. Il faut observer à ce sujet que ni la scène des Filles-Fleurs de *Parsifal*, ni la valse rustique des apprentis dans les *Meistersinger*, ni même la bacchanale de la grotte de Vénus dans *Tannhäuser* ne peuvent être considérées comme des divertissements formant hors-d'œuvre; au con-

[1] L'*Orchestre* ('Ορχήστρα) désignait la partie du théâtre grec consacrée aux évolutions du chœur.

traire, ces scènes sont amenées logiquement par l'action du drame.

* * *

R. Wagner posséda à un haut degré le « don de correspondance » et le « don de spiritualité », suivant l'expression empruntée à l'idiome mystique de Swedenborg[1]. Il était doué de cette intuition divinatoire nécessaire pour découvrir des rapports invisibles à d'autres et rapprocher par des analogies secrètes des objets très éloignés en apparence. A quel point ces dons, qui forment l'essence de l'art du vrai poète, furent chez lui développés, on peut le voir par l'étude du *Tristan*. Son œuvre entière en porte d'ailleurs l'empreinte.

Il est foncièrement spiritualiste, et sa spiritualité confine à la mysticité : sa manière plus intime de sentir et de concevoir le christianisme, et certaine disposition à faire de la religion un *amour* répandu dans toutes les pensées et dans tous les actes de la vie, se manifestent pleinement dans le *Parsifal*. Élargissant ainsi le champ de l'art, il y donne la première place à l'élément *spirituel*. Pour

[1] Cf. la note page 219.

lui, l'art doit exprimer avant tout l'invisible, le monde immatériel et supérieur : l'idée, l'âme, l'infini! il doit montrer dans le sentiment la réalité de l'au-delà!

D'autre part, à côté de cet « ésotérisme », nous trouvons chez R. Wagner la trace de graves préoccupations humanitaires. Comme la plupart des poètes, il s'était épris de certains problèmes d'une nature sinistre et obscure, gouffres bizarres qui attirent irrésistiblement les imaginations inquiètes. Tout jeune, et par un sentiment spontané, il plongea le regard dans les questions intéressant la conscience universelle; et c'est de là qu'est issue la pensée primordiale de la réforme à accomplir dans l'institution du théâtre. Déjà dans le *Hollandais volant*, s'accuse une préoccupation des faibles, des maudits; l'idée de justice s'est traduite par l'idée de réhabilitation, de rédemption, qui domine l'œuvre entière.

Toutefois, il n'entendit jamais subordonner ses créations à une « thèse »; et il réprouvait cette conception allemande de *l'art philosophique* qui prétend empiéter sur le domaine du *livre* dans l'enseignement de l'histoire, de la sociologie, de la morale, de la métaphysique.

L'art philosophique put avoir sa raison d'être aux époques primitives où, l'écriture n'existant pas, il était seul utilisé à noter et dépeindre les archives historiques des peuples et leurs croyances religieuses. Or, l'histoire de l'art fait reconnaître, sous ce rapport, une séparation de plus en plus accusée des pouvoirs : de plus en plus certains sujets furent réservés à la peinture, certains à la musique, certains à la littérature. Pareille démarcation devait logiquement se produire. Mais aujourd'hui — et c'est là un signe général des décadences — chaque art, comme s'il ne se suffisait plus à lui-même, a une tendance à emprunter à l'art voisin : les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les littérateurs des moyens plastiques dans la littérature, et l'élément littéraire ou symbolique envahit l'art plastique lui-même.

Il est certain que, si certains sentiments sont le mieux suggérés par la peinture, la sculpture ou la musique, du moins le raisonnement, la déduction n'appartiennent qu'au *livre*. Plus l'art voudra avoir la clarté ou la précision d'un enseignement, plus il se dégradera en remontant vers l'hiéroglyphe, vers l'imagerie qui fut nécessaire à l'enfance des peuples. Au contraire, plus il se détachera de

l'enseignement, plus il montera vers la beauté pure et désintéressée. Si l'artiste veut s'adresser à l'entendement, s'il a en vue de réaliser une *démonstration*, la phrase typographique lui sera, sans conteste, d'un usage supérieur à celui de la phrase hiéroglyphique.

L'Allemagne surtout a versé dans l'erreur de l'art philosophique, incarné notamment dans les peintres Cornélius et Kaulbach. Au surplus, comme l'art, la poésie allemande, elle-même, ne fut-elle pas de tout temps mêlée de philosophie? Gœthe est autant philosophe que poète; en revanche, la poésie coule à pleins bords, comme l'a dit M. Brunetière, dans la théologie de Schleiermacher et la philosophie de Schelling. Cependant, en dépit de leur caractère philosophique général, les poèmes d'outre-Rhin — et là réside leur charme indéfinissable — ont plutôt un caractère imprécis et même quelque peu confus, qu'une portée enseignante d'une nature trop précise; ils sont surtout *suggestifs :* ils ne mènent à la pensée que par l'intermédiaire du rêve. Si chaque peuple a versé une certaine part dans le fonds commun de la littérature universelle, à l'Allemagne nous devons le sens du mystère, la révélation des beautés de l'obscur et de l'insaisissable.

L'Allemagne n'a pas seule cultivé l'art philosophique : il se rencontre aujourd'hui en Angleterre et en France, surtout chez les peintres. Exigeant d'ingénieux efforts de l'esprit, il n'est d'ailleurs pas contraire à la nature française. Mais aussi, à cause de ses difficultés, il doit nécessairement, pour légitimer sa raison d'être, supposer un extrême raffinement de l'intelligence du peuple en fait d'art.

Or R. Wagner, au contraire, aimait l'auditeur ingénu qui se livre tout entier, et naïvement, à *l'impression;* il n'entendait pas transformer le plaisir en étude, ni substituer le *théâtre* au *livre;* il n'exigeait aucune initiation, et il ne demanda jamais que l'auditeur fût un « voyant » en état de découvrir le sens caché des choses. Ses efforts tendaient à renforcer *l'impression*, et pour renforcer l'impression, il développa *l'expression*, recourant à l'alliance des arts, non pas à leur *fusion;* car il voulait laisser à chacun ses moyens propres, sans transposition, c'est-à-dire sans exprimer avec les moyens de l'un ce qui est du domaine de l'autre : jamais il ne rêva d'*équivalence des impressions reçues*..... Simplement, l'art dramatique, coïncidence de plusieurs arts ayant une action commune, lui apparut comme la forme sous laquelle il pourrait le

mieux arriver à l'expression complète qu'il cherchait à réaliser.

L'art doit avant tout, suivant l'idée de R. Wagner, mettre en jeu nos facultés d'émotion, et non pas nos facultés d'analyse ou de raisonnement. C'est au *sentiment* qu'il s'adresse, et non à l'intellect pur. Aussi bien, il savait que ce n'est pas avec une idée qu'on soulève les hommes, mais avec un sentiment, et que la plus profonde, la plus exacte des théories peut les laisser froids, alors qu'une simple influence sentimentale les transporte hors d'eux-mêmes. Nous nous étonnons parfois aujourd'hui que tel lieu commun du savoir philosophique ait pu paraître à un moment donné une découverte surhumaine et ait conféré la divinité à son révélateur : la cause en réside dans ces actions mystérieuses qui échappent à la critique de la raison pure et qui sont du domaine du sentiment. Comme on l'a dit, il en est d'une foule qui souffre et désire comme d'un homme qui souffre et désire..... Les plus merveilleuses spéculations philosophiques glisseront sur lui sans pénétrer son âme; au contraire, certains accents émus lui arracheront des larmes [1].

[1] H. Taine. *Essais sur le bouddhisme.*

* * *

R. Wagner fut, comme tous les maîtres illustres, un admirable mélange de science et de sentiment. Et il posséda cette universalité du génie qui caractérisa Homère, Dante, Rubens, et en général les plus grands poètes et les plus grands artistes. Mais encore, il ne se borna pas, lui, à l'universalité exprimée par les moyens d'un seul art : il ne fut pas, comme les maîtres anciens, exclusivement musicien ou poète : confondant en lui des facultés jusque-là séparées, il fut vraiment, comme on l'a dit, « le poète en paroles et en sons » *Wort- und Tondichter*.

Son individualisme et son indépendance, l'expression sincère de son idéal d'art, cette « naïveté » qui lui est propre, jointe à la possession de moyens techniques prestigieux, font de lui l'égal des plus grands dans le passé, et un exemple unique en cette époque ivre d'industrialisme et de soi-disant progrès humain.

A cet égard, bien que dans des ordres très différents, il est un autre homme, peut-être, que la pos-

térité rapprochera de R. Wagner : c'est Ernest Renan. Chez le poète comme chez le philosophe, elle apercevra, malgré la diversité qui les sépare, ce même esprit d'amour universel et cette concentration dans l'immuable, dans l'éternel, dans l'infini, avec une aversion naturelle pour toute chose transitoire, pour les multiples et fugitives impressions extérieures du temps présent, pour les « badinages de la vie ». R. Wagner nous mit également en contact avec le fond humain de tous les temps, avec « les vérités permanentes sur lesquelles repose l'édifice de la religion éternelle » ; il sut aussi nous parler de tout ce qui remue délicieusement notre être intérieur ; il sut faire vibrer et chanter en nous la corde religieuse, en célébrant le ciel des âmes pures, en exprimant dans son œuvre suprême toute la piété, tout le renoncement du christianisme primitif, cette sublime religion de la douleur et de la résignation humaine, dont la farouche désolation est à peine compensée par l'espérance !

Actuellement, partout on le contemple avec une admiration enthousiaste, cet étonnant génie dont l'individualité puissante avait commencé par effrayer, par scandaliser presque, son propre pays. Non pas toutefois qu'il blessât en rien la morale ; mais

— et en cela il partagea le sort d'Edgar Poë, dont l'œuvre, malgré sa chasteté séraphique, choquait le *cant* américain — il dérangeait certaines idées ancrées dans les esprits et tranchait sur l'habituelle banalité des productions consacrées par la mode ou le « bon goût » du moment.

A dire vrai, l'on conçoit que le criterium manque aux plus aperceptifs pour juger une œuvre d'art qui n'est pas la résultante immédiate de son temps et de son milieu, et à laquelle il ne suffit pas d'appliquer les procédés d'investigation naturaliste, pour voir ce qu'elle est. Aussi bien, aucune œuvre n'est moins assimilable à la *faune* ou à la *flore* d'un pays ou d'une période : ici l'analyse scientifique ne peut tenir lieu d'esthétique, pas plus que l'exposé des lois d'acoustique ne pourrait enseigner la musique, ou la connaissance de la botanique nous faire sentir la beauté de la forêt.

Dans l'ordre poétique ou artistique, toute floraison nouvelle, telle que l'œuvre de R. Wagner, est spontanée, individuelle ; il n'est pas de précurseur qui y prépare à la venue du révélateur. D'où cette absence de point de repère, qui met en déroute le public et la critique. Les maîtres créateurs, en somme, ne relèvent que d'eux-mêmes : est-il exact

que Signorelli fut le générateur de Michel-Ange, ou Verocchio celui de Léonard de Vinci, ou que Perugin contenait Raphaël? A leur endroit, la spécieuse théorie de « la continuité dans le progrès » tombe à faux : venus au monde sans filiation intellectuelle, ils meurent, malheureusement aussi, sans enfants.

L'avance considérable qu'ils prennent sur leur époque empêche les timides contemporains de reconnaître leur grandeur : fatalement, le public sera toujours, relativement au génie, une horloge qui retarde. Car le génie, comme l'a dit Schopenhauer, projette ses œuvres bien loin en avant sur la route où le temps ne viendra que plus tard les ramasser..... L'homme de talent a la force de créer une œuvre qui dépasse la faculté de production des autres hommes, mais non une œuvre qui dépasse leur faculté de perception : aussi trouve-t-il dès l'abord des admirateurs. Au contraire, l'œuvre de génie dépasse non seulement la faculté de production, mais encore la faculté de perception des contemporains.





POST-SCRIPTUM

Les pages qui précèdent, mélanges où l'esthétique côtoie la psychologie, la philologie, la poétique, la sociologie et l'histoire, furent tracées, il y a plusieurs années déjà[1], sans l'intention de réaliser « un livre » (certain manque de fini et de cohésion l'aura bien montré !). Si l'on nous permet ici d'emprunter le langage figuré des fictions poétiques, nous dirons qu'elles furent, en naissant, fiancées aux Ténèbres. Mais pourquoi donc osent-elles

[1] Quelques-unes ont paru dans un journal quotidien en août 1889 (Lettres de Bayreuth).

aujourd'hui — à peine vêtues pour la circonstance — affronter l'éclat meurtrier du Jour?

C'est que l'auteur, père orgueilleux et jaloux à l'excès, avait d'abord redouté pour ses filles des contacts impurs. Or, en cela, il s'illusionnait, — il le reconnut bientôt. Contre une telle éventualité ne sont-elles pas suffisamment défendues et préservées par le travail d'initiation qu'elles imposent au profane, — rempart de feu qui «au brave seul en permettra l'approche»?

Donc, libres, mais non accessibles à tous, elles vont prendre leur essor à travers le monde des apparences extérieures: puissent-elles y accomplir leur pacifique mission d'art!

D'où saurait, au surplus, être issue cette mission, sinon du désir secret existant au fond de tout homme, de faire partager sa conviction aux autres hommes? — Ce sentiment, éminemment connexe de l'esprit de sociabilité, apparaît à la fois comme le mobile de toute activité artistique et comme le fondement de toute communion intellectuelle. C'est là, en

somme, une haute manifestation de l'*altruisme*, pour employer le mot d'Aug. Comte.

Assurément, l'auteur n'a pu être poussé par aucun mobile d'ordre *égoïste*. Pour se consacrer à ces austères sujets, il a dû répudier de son for intérieur tout amour-propre, toute visée ambitieuse ou utilitaire, il a dû laisser au loin tout espoir de *profit*: profit de vanité ou profit autre. Simplement, un jour, il se réfugia du domaine limité des connaissances positives dans la région indéfinie de la philosophie et de l'art, terre féconde des aspirations idéales. *Là où autrefois l'art avait désespéré, là avait commencé la science... ; là où la science est à bout et se tait, l'art reprend aujourd'hui....*

Un mot encore, de prière et d'avertissement, dédié en particulier aux « gens du monde ».

Lecteur avide de faits documentaires nouveaux, va les chercher ailleurs, encours-toi vers les innombrables écrits encyclopédiques ou anecdotiques. Tant de jolis conteurs fourniront à ta curiosité ou à ton besoin de gaîté

facile des aliments sans cesse renouvelés ! Ici tu te fourvoies. Ici tu ne trouveras qu'une amère déception. Puisse le livre s'ouvrir de lui-même à ce feuillet et toi t'enfuir épouvanté devant l'impérieuse et menaçante sommation !

Mais, en revanche, demeure, toi, pauvre et cher idéaliste en quête du Graal et de ses mystiques agapes. Car à toi seul ces «idées», inspirées par la contemplation de Montsalvat, sont offertes en pâture!

31 Juillet 1892.

J. G. FRESON





TABLE DU TOME SECOND

CHAPITRE XVII

Pages

Circonstances de la composition de *Tristan et Iseult* (note p. 6) : L'artiste, le poète, le philosophe. Schopenhauer et les idées bouddhistes ; les *Vainqueurs* ; le renoncement chrétien : *Parsifal* . . . 1

La légende de Tristan. Les sources de R. Wagner. Adaptation au théâtre d'un simple récit de chevalerie : l'unité d'idée. L'idée philosophique 8

L'occultisme. Le philtre d'amour, symbole d'une évolution mystérieuse. Iseult : le cœur de la femme. La révélation d'un monde caché où la Vérité seule est loi. Le sens mystique du philtre de Brangœne. L'Amour, frère de la Mort. La torche, symbole et présage 10

La scène nocturne entre les amants. Le Jour ou la vie réelle, mensongère et hypocrite ; la Nuit, fin

Pages

des illusions du monde extérieur. Le Nirvanâ de l'amour 19

La magnanime figure du roi Marke. — La confusion poétique de la Mort, de la Nuit, du libre empire de l'amour (note p. 32) 30

L'agonie de Tristan ; le désir éternel, source de tourments. La transfiguration de l'amour : l'assomption d'Iseult 33

La conception et la réalisation de l'œuvre. L'exécution corroborant des affirmations théoriques. L'interprétation à Munich et à Bayreuth (note p. 6). — La partition ; les motifs caractéristiques (note p. 46) ; la trame symphonique ; la déclamation des personnages en scène. — La musique, expression directe du sentiment dans son « éternel devenir ». La nature et l'objet de la musique dramatique. — La versification du poème. La musique et la poésie unies en une seule puissance 45

Impressions ressenties à l'audition du *Tristan* . . . 54

CHAPITRE XVIII

Ce que durent être primitivement les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* dans l'intention de l'auteur. La comédie lyrique de R. Wagner. Raisons qui en déterminèrent la composition (note p. 57). L'humeur sarcastique. Le *Drame satyrique* des Grecs. Personnages symboliques. Correspondances avec les figures de l'*Anneau du Nibelung*. Allusions de personnes : « clefs » (note p. 60.). . 57

Pages

Une page d'histoire. La poésie allemande du 12e au 16e siècle : les épopées populaires, le *Minnegesang*, le *Meistergesang*. Les Confréries de Maîtres-Chanteurs au 16e siècle ; leur origine, leur constitution ; leurs mérites. Détails archéologiques : les apprentis ou *chanteurs*, les compagnons ou *poètes*, les *maîtres* ; la *Tablature* ; la forme des chants 62

Le lieu de l'action : Nuremberg. Le poème ; sa portée symbolique ; son caractère profondément humain. Le dogme hiératique aux prises avec le génie libre et enthousiaste. Walter, David, Beckmesser, Hans Sachs. Velléités autobiographiques de l'auteur. Le caractère impersonnel de la comédie lyrique de R. Wagner 68

La noble figure de l'artisan-poète. Le respect de la tradition. La résistance contre l'influence latine . 78

L'amour de Walter et d'Eva, symbole de l'alliance de l'art aristocratique et du naïf instinct populaire. — La portée universelle de l'œuvre. Le rapprochement entre la destinée de Walter et celle de Wagner. La critique ou le *Merkerthum* contemporain. L'idée philosophique générale 82

L'adjonction de la musique. La part prise par les motifs mélodiques dans le développement psychologique des caractères (note p. 88). — La partition. L'exécution à Munich et à Bayreuth (note p. 57). Les écueils de toute traduction. L'œuvre ne devrait être représentée qu'en Allemagne . . . 87

Comparaison poétique et musicale avec le *Tristan*. Une expression nouvelle de l'art nouveau. Une victoire sur le terrain de la réalité historique . . 91

Pages

CHAPITRE XIX

Nouveaux écrits de R. Wagner en vue de la représentation du *Ring der Nibelungen*. Préparation de l'esprit public à l'institution de Bayreuth. *Art allemand et Politique allemande* 93
L'art français : son caractère artificiel. L'éclosion du génie germanique : Winckelmann, Lessing, Gœthe, Schiller. Le « libre adolescent allemand ». La *Burschenschaft* 95
Influence du théâtre. La renaissance de l'art en Bavière : peinture, sculpture, architecture, art dramatique. La croisade contre l'esprit « welche ». . 97
Le drame moderne. Le *réalisme* et l'*idéalisme*. Le siècle de Louis XIV. La tragédie française. La tragédie allemande. L'œuvre simultanée de Gœthe et de Schiller. Influence néfaste de Kotzebue. L'exploitation de l'*actualité* à l'imitation de Scribe. Le persiflage d'Henri Heine 99
Renaissance de l'aspiration idéale au théâtre. — Une comédie-charge dans la manière antique d'Aristophane (note p. 105). L'Allemand pastichant l'esprit français 104
L'érection du théâtre-modèle. Les moyens. Le choix de la localité. Le *Festspiel-Haus* de Bayreuth, destiné à l'unique représentation des *Nibelungen*. 107
L'art national allemand opposé à l'art étranger. *R. Wagner's Lebensbericht*, esquisse autobiographique (note p. 110) 109
Le caractère national allemand attribué à l'œuvre wagnérien. La nationalité dans le grand art. Les

Pages

sujets des drames de R. Wagner : origine franque de certaines traditions des Nibelungen (note p. 113). — La répudiation du caractère local ou actuel. — L'esthétique allemande : Lessing, Herder, Hegel, Schelling, Feuerbach, Schopenhauer, Gœthe. Les racines françaises de la réforme de R. Wagner : J. J. Rousseau, Grimm, Beaumarchais, Vitet. L'imitation de la Grèce antique. — Bayreuth, chef-lieu de l'Art international 111

CHAPITRE XX

Parsifal, drame sacré, implique-t-il chez son auteur une évolution d'idées ? Le renoncement bouddhique, le renoncement chrétien, la philosophie pessimiste ; Çakya-Mouni, Jésus, Schopenhauer. — La composition et l'exécution du *Parsifal* (note p. 123). 121

La « conversion » vers une confession religieuse particulière. L'influence de l'abbé Liszt. La conception définitive du *Jésus de Nazareth* (note p. 126). Le symbole. La glorification du Christianisme primitif. La portée morale de l'œuvre 124

Le « mage » révélateur d'une religion nouvelle ; le culte du Graal ; la « bonne nouvelle ». L'antisémitisme. La *Revue wagnérienne* (note p. 130). *Art et Religion* (note p. 132). Le Christianisme du *Parsifal*. Le Théâtre-Temple. Impulsion donnée à l'art dans le sens d'une idée religieuse générale 129

Pages

Le caractère énigmatique de l'œuvre. *Parsifal* et le *second Faust*. Une synthèse d'art, de science et de religion 134

La légende de Parsifal. Le parallélisme avec la légende des Nibelungen. L'influence de l'Église. — Les sources de R. Wagner. 137

L'ordre du Graal. Montsalvat. Le château magique de Klingsor. Le culte du Graal ; le Nirvanâ des Hindous ; la « Négation du Vouloir Vivre » ; l'*universel amour* du christianisme. L'essence mystérieuse du Graal. Les symboles : le Vase auguste, la Lance sacrée (note p. 147) 142

Le jeune héros Parsifal. Origine étymologique (note p. 149). Le cœur ingénu, ouvert à toute sensation ; la genèse de la clair-voyance philosophique, engendrée par le sentiment de la compassion. — Les scènes religieuses (note p. 153). Les illusions évangéliques : évocation de la grande figure du Christ. Réminiscences liturgiques de la musique (note p. 162). — La plastique du spectacle. Tableaux d'une mysticité préraphaélite. Le Charme du Vendredi-Saint. La suprématie du simple et du souffrant, conforme aux doctrines de Tolstoï et Dostoïewski. *Parsifal*, poème d'Amour et de Renoncement 149

Une étrange création : Kundry. La Femme. Les incarnations de Kundry. La malédiction inexorable. Le désir, source de la souffrance 170

Une monstrueuse conception : l'eunuque sorcier. Son existence chez Wolfram d'Eschenbach (note p. 183). Le personnage dans le drame (note p. 184). Klingsor et Albérich. Klingsor et l'enchanteur

Pages

Merlin. L'exubérance de R. Wagner; la « beauté sereine » du classicisme 182

La blessure d'Amfortas; le remords du Pécheur. L'attente d'un Messie. Une allusion à l'immortalité de l'âme (Cf. note p. 127) 189

Un rôle de coulisse : Titurel. — Gurnemanz : grandeur de cette figure. La loi du Graal. — Les rôles épisodiques. — Le groupe des Filles-Fleurs. — L'ordonnance du poème. Les contrastes. Le drame de la Pitié. 193

Parsifal, manifestation la plus complète de l'esthétique de R. Wagner. Le poème. La partition, la trame symphonique; les *Leitmotive* (note p. 206). Le style musical. Subordination totale de l'acteur à son rôle. La mimique. Les chœurs religieux : le souffle de Palestrina. La musique, expression immédiate de l'âme humaine; sa floraison merveilleuse, favorisée par le génie du christianisme. Le plain-chant; les psalmodies du *Parsifal*. Les régions superposées dans la scène du temple : analogie avec le dénouement du *Faust* (note p. 219). — La vulgarisation de l'œuvre. L'initiation et la sensation d'art qu'elle procure. Les hauts symboles de l'Art; les principes éternels 205

CHAPITRE XXI

Questions d'esthétique; quelques idées de R. Wagner. — L'essence de l'Art. L'art utilitaire. L'art pour

Pages

l'art. L'autonomie absolue. Le but moral. La séparation *naturelle* du beau et de l'utile 225

Le principe de la poésie et de l'art. La haute portée spirituelle du théâtre, d'après la conception de R. Wagner. — L'art et la science 230

L'œuvre populaire. L'alliance de tous les arts concourant à former l'*art vivant*. — La puissance du drame : son influence salutaire ou pernicieuse. . 233

La *volonté* dans la production artistique. L'art *voulu*. La rationalité du génie. L'*art conscient* n'est pas l'*art à système*. La naïveté ; la fraîcheur de sentiment. L'idéalisation consciente. 238

La glorification de la nature humaine. L'*artificiel;* le Beau composite. Conception d'une *beauté moderne* ; l'art dit « de décadence ». 241

La beauté *classique*. La sérénité antique. La *passion* moderne. La complexité de notre poésie. — Le classicisme allemand du 18e siècle : l'étude des Grecs sublimes, point de départ de R. Wagner . 244

Le romantisme. La facture littéraire des drames. — R. Wagner, centre d'un âge littéraire : la « convergence des effets. » 248

La liberté de la forme. La haine du « conforme ». Influence néfaste du siècle de Louis XIV sur la poésie dramatique 252

Le génie de la musique moderne. L'application rationnelle de la musique au drame. R. Wagner, musicien conservateur. La séduction du timbre orchestral. — La Danse ou l'*Orchestique* 256

Le « don de correspondance ». Le « don de spiritualité ». La mysticité. La préoccupation huma-

Pages

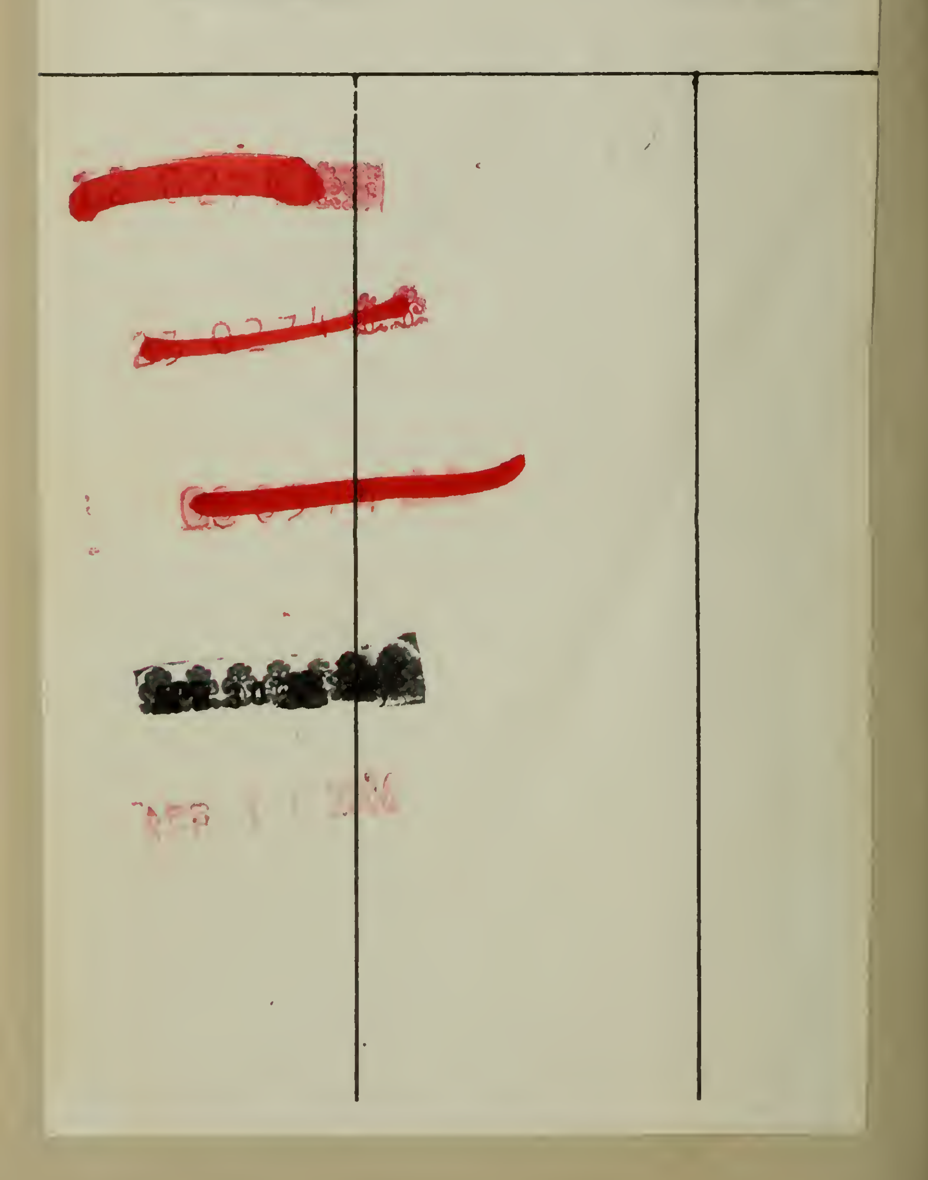
nitaire. — L'*art philosophique*. Dans l'art, l'*émotion* prime le *désir d'analyse* 260

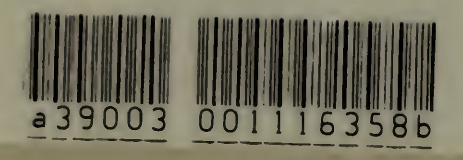
Le mélange de science et de sentiment. L'universalité. L'individualisme. La concentration dans l'infini. Le génie, les contemporains et la postérité. . . . 266

POST-SCRIPTUM. 271



Strasbourg, typ. de G. Fischbach. — 1938




a39003 001116358b